

في ذكرى عبقري الرواية العربية:
الطيب صالح



دار بسمة
للنشر الالكتروني

أحمد ضحية

أحمد ضحية



أحمد ضحية

اسم الكتاب: وردة على ضريح الراوي في ذكرى الطيب صالح

اسم الكاتب: أحمد ضحية

نـوع العمل: قراءات نقدية

عدد الصفحات: ١٥١

التدقيق اللغوي: الكاتب أحمد ضحية

الرقم الدولي EBIN: ٢١٠٨٢٩-٠١-١٤٦-١٦

الناشر: دار بسمة للنشر الإلكتروني

الطبعة الأولى: ٢٠٢١م / ١٤٤٣هـ



دار بسمة للنشر الإلكتروني



٠٠٢١٢٧٧١٨١٤٩٣٤



دار بسمة للنشر الإلكتروني (المغرب)


basmar٤design@gmail.com

المملكة المغربية





في ذكرى عبقري الرواية العربية: الطيب صالح

قراءات نقدية



أحمد ضحية




بسم الله الرحمن الرحيم



إلى روحِ عبقري الرّواية العرّبية

الطيب صالح ..



مقدمة: وردّة على ضريح الرّاوي

هذا الكتاب جزء من مشـــروع قراءات أسميتها "الســـرد والرؤى" نُشــرّت خلال ربع قرن من الزّمان في مختلف الوســائط، ولم يصــدر سوى بعضـها في كتب: ك (تخوم السرد.. أرخبيل الحكايا: مقدمة في التقنية وسـوسـيولوجيا القصـة القصـيرّة في السـودان، عن دار رّفيقي للطباعة والنشـر والتوزيع، جوبا، ٢٠٢٠)، (رحلة السـرد السـوداني من الغابة والصـــحراء إلى غضــبة الهبباي، مقدمة في ســوســيولوجيا الرّواية الســودانية، ســيصــدر قريبا عن دار رّفيقي للطباعة والنشــر والتوزيع، جوبا)، (عتبات نصـــوص نســـوية I، قراءات في القصـــة القصـــيرّة في الخليج وشـــبه الجزيرة العرّبية، صـــدر عن دار المثقف للطباعة والنشــر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٠)، (عتبات نصــوص II نون السرد.. تاء الحكايات، قراءات في نصوص قصصية من المشرق والمغرب العربيين، ســيصــدر قريباً عن دار المثقف للطباعة والنشــر والتوزيع، القاهرة)، (عتبات نصـــوص III حول أســـئلة الرّواية العرّبية: قراءات تطبيقية، لم يُنشــر بعد)، وكنت قد ترددت كثيراً، في أن أجعل من هذا الكتاب فصلاً من فصـول (عتبات نصوص III)

إلى أن قرّرت مؤخراً إصدار القراءات، المتعلقة بأعمال عبقري الرّواية العربية الطيب صالح [1] في كتاب منفصل، هو هذا الكتاب.

لكن كل هذه القراءات، سـواء التي صـدرت في كتب، أو التي لم تصـدر بعد.. وسـواء كانت قراءات في القصـة القصـيرّة والرّواية السودانية، أو القصة القصيرّة والرّواية العرّبية، تظل جميعها صفحات في مشـروع واحد، هو "السـرد والرؤى" كمشـروع مفتوح، بحكم طبيعته، التي تشتغل في الرؤى، التي تكشف عنها النصوص، وتداول الشـخوص على إحداثيات النّص، والشـخوص على إحداثيات الواقع لها، من مواقعهم المختلفة، سـواء في بنية الحكاية أو البنية الاجتماعية في الواقع.

موضوع هذا الكتاب من أعمال الطيب صالح، هو رّواياته الموسومة ب "عُرس الزّين، موسم الهجرة إلى الشمال، وبندر شاه بجزئيها: ضو البيت ومريود."

ويقيني أنه مهما كتب النقاد والدارسـون والباحثون، والقراء أمثالنا؛ ممن يعنون بالقراءات المنتجة؛ التي تحمل معرّفة، فإن كتاباتهم تظل قاصرّة عن الإحاطة بالعوالم الثرّية، في سّرديات الطيب صالح.

جهدنا في هذا الكتاب "وردة على ضـــرّيح الرّاوي" ليس ســـوى إسهاما متواضعاً، في إحياء الذكرّى الثالثة عشر، على رحيله الفاجع، عزاءنا في الشـــخصـــيات الخالدة، التي خلفها وراءه؛ في أعماله السّردية، كشخصيات أبدية، تعيش بين النّاس في كل زّمان ومكان.

فمن منا لا يعرف "الزّين" أو شاهده أو حضر عُرسه أو سمع عنه؟..

ولماذا "عُرس الزّين؟" ما الذي يميزّه عن أي عُرسٍ آخر؟..

وتلك النّار؛ التي اندلعت في صـــدر مِحِيْدْ ومرّيم، وظلّت حيّة كنّار المجوس؛ مُتقدة في رُّكام رّماد الســنوات؟.. أليســـت هي نار مألوفة لدينا، لطالما شـعرنا بصـهد لهيبها، يأكل قلوبنا عبر السـنوات، الذي رُبما انطفأ في جوانحنا؛ ورُبما لم ينطفئ!..

وذلـك الحزن؛ الـذي ظـل يعتمـل في قلـب كليهمـا؟ وهـذه الخواطر والذّكريات، التي تتناهب مِحِيْدْ الكامن فينا، هل تنطوّي على تفسير الرؤى، التي ظلّت تُلاحق كل شخصيات الرّواية، والنداء يجذّبهم إلى عالم بندر شاه، مسلوبين الإرادة بين الصحو والنّوم.

مِحِيْدْ ومرّيم العاشقان؛ اللذان لم يستطيعا التخلص من شبح حبهما؛ الذي وقف "الجد" بوجهه ســداً منيعاً، ورُبما ليس الجد هو من وقف

بوجهه، إذ تتعدد الأسـباب والنتيجة واحدة، هي ما تطلق هذه النّار الآن!

وعلى عكس علاقة الزّين بنعمـة، التي تُوجـت بزواجهمـا، نجـد أن العلاقة بين محيميد ومرّيم؛ تنطوي على ظلال من علاقة مصـــطفى سـعيد بحُســنة بنت محمود، فهي علاقة غير مكتملة.. أشـبه بعبء ينوء العاشـــقين بحمله، هـذا الحب الذي لم يكلّل؛ إلا بالفراق في الحالتين؛ والنهاية التراجيدية!

فمصـطفى سـعيد أحب في حُســنة عالم يحن إليه.. يوازن به نفســه؛ وعندما فشـــل في تحقيق التوازن، اختفى من حياتها.. فيما محيميد وقف جده عزولاً بوجه حبه، فهجر القرّية ومشـــى في طريق مختلف، لكن وصـل إلى النتيجة نفسـها، التي وصـل إليها مصطفى سعيد.. لم يستطع تحقيق هذا التوازن. وشهد مريم وهي تموت.

يصـــف الرّاوي؛ التداعيات التي يمر بها، بطل كل رّواية من روايات الطيب صـالح، والأفكار التي تنتابه.. حوارّات النفس للنفس، والألم العميق والإحسـاس بالفقد والخسـارّة. في رّحلة البحث المضـنية عن الذات!

ففي (مريود) يصوّر لنا صالح؛ طفولة مريم ومحيميد، وهما في النّهر؛ ونهدها يضغط على صدره. فتتجمع كل اللحظات الفنية للرّواية في لحظةٍ واحدة، بلغةٍ رّوائية بسيطة، وشاعرية وأنيقة وجزلة، تجعلنا ننفتح على محيميد ك"وهم"! أكذوبة أخرى كعُطيل!

محيميد نفسه يكتشف أنه لم يكن طوال حياته سوى، شيئاً أشبه "بوهم" لم يقرر أي شيء في حياته.. كأنه شبح أو طيف لا وجود مادي له. تماماً كمصطفى سعيد في "موسم الهجرّة" ينتهي إلى شبح ليست هناك، رّواية مؤكدة عن حياته أو موته.

(الوّهم) في (موسم الهجرّة)؛ ليس تيمّة من التيمات؛ بل شخصية ناشطة؛ مهيمنة؛ تصنع الوقائع والأحداث و تصوغها.. هي شخصية مصطفى سعيد، كشخصية تعاني اختلالاً نفسياً عميقاً؛ بشهادة قضاة محكمة الأولد بيلي، هذه الشخصية التي تحاول تغيير أمكنة استقرارها، علها تُحظى بسلامها النفسي، بالبدء من جديد في وطن جديد، تعيد فيه بناء نفسها!

وفي (بندر شاه)، الوّهم لا يتمظهر كمرض نفسي، بل كوجه آخر للحيّاة، إذ يحكم حصاره بالمسلمات، التي أحكام تؤطر القلق الوجودي لشخصيات كمحيميد، تعاني غُربة ذاتية مزمنة أشبه بتيه

روحي وفكري، إذ تتغلب ســــلطة (الوّهم) على القدرة على اتخاذ القرارات، والسلوك والتفكير!

فمحيميد الحفيد ومريود الحفيد، كلاهما إنعكاس لصــــورة الجد، فممارستيهما في الواقع تعود إلى جذور ورّاثية، يمكن إدراجها ضمن (اللا شعور الجمعي)، بلُغّة كارل يونغ [2] كاستعداد نفسي خاص، عملت على تشكيله قوّى الورّاثة، وكذلك ذات أصول ذاتية، جراء التنشيءة الاجتماعية، والتكوين المعرّفي؛ وترّاكمات التجرّبة الحياتية، كما تتجسد هذه العناصر في محيميد ومريود ومصطفى سعيد.

الطيب صالح يتناول هذه الأبعاد النفسية المعقدّة، التي تُشكّل بناء شخصياته، بلغة عذبة؛ وأسلوب شاعري مخادع في بساطته، حتى لتكاد لا ترى هذا التعقيد المهول، في البناء النفسي لهذه الشخصيات؛ التي تبدو لوهلة؛ أبسط ما يكون عليه "الإنسان"!

فالسّرد عند الطيب صالح، يعني: استحواذ عوالم النّص على القارئ تماماً، حتى يُخيل لهذا القارئ، أنه مرتبط بهذه الشخصيات، ويعرفها في الواقع الحقيقي، ورّبما أن بعضهم جيرانه أو أصدقائه أو زملائه، بل رّبما يرى نفسه يتوسطهم في مجلسهم، أمام دكان "سعيد عشا البايتات" أو في حوش الجمعية التعاونية.

مـا هو لافـت للنظر، ألا تتخـذ موقفـا عـدائيـاً، أو متعـاطفـاً مع شخصيات كمحيميد والزّين ومصطفى سعيد، فالشعور الذي تُسربه الإشعاعات المتسللة؛ من تكوينهم النفسي؛ إلى وعيك لحظة القراءة – المتعة، لهو مزّيج غامض؛ يحفر بتركيز شـديد في منطقة واحدة: أن كل هؤلاء الشـخوص، ليسـوا في التحليل النهائي سـوى بشـر، وهم بآلامهم ومواجعهم وخذلانهم، وخيرّهم وشرّهم ككل البشر!

إنها الحكمة العميقة نفســها؛ لخلاصــةِ القول الرّوائي للرائعة الخالدة "زوربا اليوناني" [3] فعندما تجوس عميقاً في أغوار هؤلاء الشخوص، لا تسـتطيع الطبطبة على كتف أحدهم، ولا تسـتطيع كذلك أن تمنع يدك من أن تمتد.. ببســاطة لأننا نرى في هؤلاء الشــخوص ذواتنا.. كأننا ننظر في مرآة؛ نرى على ســـطحها آثامنا وأرواحنا المحلقة في عوالم لا نهائية!

وشخصياً أعتبر أن أجمل ما كتبه الطيب صالح، على الإطلاق "عُرس الزين" و"مريود" رُغم الاهتمام الكبير، الذي حصـدته "موسـم الهجرة الى الشــمال" لوحدها، فالفتنة والغواية اللُغّوية، التي تكشــفت عنها موسم الهجرّة، جذورها وتجليات إلهامها في عُرس الزّين ومريود!



هوامش

[1] الطيب صالح، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٩٦.

[2] د. الطيب أبو عزة، كارل يونغ واللاشعور الجمعي، ملحق الخليج الثقافي، ٣١ يناير ٢٠٠٩.

[3] نيكوس كازانتزاكيس، زوربا اليوناني، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩.

عُرس الزّين [1] الرِّيادة المبكرّة للواقعية السحرّية

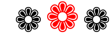
توطئة:

أولى روايات عبقري الرّواية العرّبية، المبدع الرّاحل الطيب صـــالح "عُرس الزّين" لا تأخذ أهميتها من قيمتها الفنية والجمالية فحســب، فهي أيضـــاً تأخذ أهميتها من الزّمن الذي كُتبت فيه (1962)، كرّواية رّائدة، ســبقت "مائة عام من العزّلة [2](1967) "كرواية مؤســسة لنوع جديد من السرّد، الذّي يمتزج فيه الواقع باللامَعقول والفانتازّي والغرّائبي والعجائبي، بالتالي "عُرس الزين" بذلك تكون من الأعمال الســردية المبكرّة، في التعبير عن "موقف فكري" تأســس على أن العلم لا يملك كل الاجابات، حول حيّاة الإنسان وعلاقته بالكون.

فكثيرّة هي الأســئلة الوجودية، التي عجز العلم عن الإجابة عنها، فيما عبر عنها السرد كفضاء مفتوح، غير مطالب سوى بعكس حالة الوجود الإنســاني، لذلك يمثل الطيب صـــالح رائداً مهماً من رواد "الواقعية الســحرّية [3] "التي عبرّت عن نفســها بوضـوح في "عُرس

الزّين" في وقتٍ مبكر استبق ماركيز بخمسة سنوات، كما سنرى لاحقاً في هذا العُرس الأسطورّي.

وبطبيعة الحال، لا تُعد قراءتنا هذه شاملة؛ لكل ما انطوى عليه نّص "عُرس الزّين"، من تقنيات وأساليب وأدوات تعبير فني، وإنما جهد محدود، لإلقاء ضوء عام على "عُرس الزّين" وما حفلت به من ثراء فني وجمالي، من زاوية نزعم أنها مختلفة.



تقنيات جديدة

العنوان نفســـه كعتبة أولىٰ لهذا النّص الغنّي، بنهوضـــه على دالين/ علامتين: (عُرس/الزّين): كجملةٍ أسمِّيـة من كلمتين (مبتـدأ وخبر)، يُعزز من حالة الفرّح والوليمة الشـــاملة، التي تســـتوطن مدلولاتها الاستهلال الحوارّي بنبأ صادّم "قالت حليمة بائعة اللبن لآمنة —وقد جاءت كعادتها قبل شـــروق الشـــمس— وهي تكيل لها لبناً بقرش: سمعت الخبر، الزّين مو داير يعرس!
وكاد الوعاء يسقط من يدي آمنة. واستغلّت حليمة انشغالها بالنبأ، فغشّتها اللبن، ص: 181"

فالعُنوّان هنا اشتغل علىٰ تجذير الدّلالة في الاستهلال، الذّي أفضىٰ بدورّه إلى رّسوخ المعنىٰ، في متنِ النّص علىٰ المستوىٰ الرّمزي.
فـ(الزّين) كعلامةٍ؛ يُحيل إلى الجوهر الجميل، الذي يزّين الأشياء، كما تحيل (نعمة) إلىٰ الخير والطبيعة بما تمثله لهؤلاء القوم المزّارعين. وكذا (الحنين) في بُعده الرّوحي، يتجاوز إلىٰ الشـــوق والتوق، إلى إتحاد الطبيعة مع القوّى الغيبية.

انتقائنا لهذه المفردات الثلاثة (الزين/نعمة/الحنين) في الكشــــف عن البُعدِ الرّمزي، لأنها تمثل المحاور الأساســية، التي تســتمد منها وقائع وأحداث الرواية توهجها.

وهكذا في الســير على هدى علامات النّص، لابد من الإشــارّة إلى اللُغّة التي اندرجت في ســياقها: "اللُغَّة الســودانية" بإيحاءتها وإيماءتها وبلاغتها، في التشبيه والاستعارّة والاستعمالات الشاعرية، في تفجيرِ المعنى. وهو ما ميّز السرد عند الطيب صالح.

فلُغَّته مزّيج من الفصــحى والدارجة –التي في الحقيقة ليســت دارجة بالمعنى المعروف، إذ كثير منها فصــحى قحة، غير متداولة في العرّبية المعاصـــرّة– لكن يتم التعامل معها كدارجة، (مفردة "زول" بمعنى رجل). وغيرها من المفردات، التي أُختزلت حروفها كــــــ (حبابك: مرحبا بك، أو حبا بك).

وظف الطيب صــالح مبكراً، الحيل والأدوات الفنية، الســينمائية في ســرده الروائي كالمونتاج والتقطيع، الذي لا يكاد يخلو منه مشــهد، من المشاهد الحوّارية بدءً بالاستهلال. كذلك تركيز الكاميرا والضوء على بعض المشــاهد، بالاســتعانة بالوصــف، أو أصــوات داخلية أو خلفية، للكشفِ عن الزّوايا المختلفة للصورّة.

الحكَّاية والدّلالات

كان الخبر ينتشر انتشار النّار في الهشيم، يحمله الطفل (الطرّيفي) إلى المدرّســـة، فينجو من عقاب الناظر له على التأخير، وككل الذين علموا بخبر "عُرس الزّين" قبل غيرّهم، يســتغل (علي) إلقاء الخبر بوجه (عبد الصـمّد) لصـرفه عن المطالبة بما يدين له به. لقد تحوّلت صـدّمة "عُرس الزّين" إلى مناسـبة للإفلاتِ من العقابِ، أو تفادي غضب الدائنين.

في "عُرس الزّين" والمكان الذي تجري فيه وقائع هذا العُرس، تولد كل نوّيات شـخصيات الطيب صـالح، التي تنمو وتكبر وتكتسـب خبرات مختلفة، تتحرك بها بين إحداثيات أعماله الرّوائية الأخرّى، التي سـيكتبها لاحقاً "موسـم الهجرّة إلى الشـمال، بندر شـاه (ضـوالبيت ومريود)، حتى لنكاد نلمح بعض الظلال المتحدرّة منها؛ في آخر أعماله (المنسي..)

شخصيات حيّة، لا يشوبها يأس أو خاطر بالانهيار، إذ يقدم الطيب صـالح في هذه الرّواية التأسـيسـية، عبر شـخصـية الزّين، العديد من

الشخصيات الرّيفية، مسلطاً الضّوء على المناطق البعيدة، المعتمّة في أعماقِ وجدّانها، مستلهماً الحيّاة السودانية في الخمسينيات من القرن الماضـــي. بأبعادها الرّوحية والمادية، من خلال النموذج الذي تقدمه قرّية الزّين.

لا توجد شخصية رئيسية تلعب دور البطولة، وشخصيات إستثنائية يستضيفها النّص، فهناك عدّة شخصيات رئيسية، يقف على رأسها الزّين والمكان، والحنين ومحجوب والإمام والنعمة نفســـها. رُغم أن الملمح الأبرز للبطولة، يمثله الزّين كمركز لغالبية الوقائع والأحداث، التي تدور حول فلكه، تتفرع منه وتغذّيه.

ولمركزية الزّين/المهمش، استغرق تحليل هذه الشخصية المركزية التي تتحرك من موقع المهمش، إضـــاءات وُظفت فيها مختلف التقنيات؛ من وصف وحوار ومشهدية.

فالزّين كشـخصـية مركزية، على غير شـخصـية مصـطفى سـعيد في "موســم الهجرّة" فهو ليس بطلاً إشــكالياً محتقناً بأســئلة محيرّة، أنه شــــخصـــــية بســـيطة على هامش الحيّاة، لكنها تنطوي على طاقة أُسطورّية، خلاقة..

فهو نسيج من طيبة القلب والسذاجة. أنفق حياته قبل زواجه من نعمة، في الكثير من الحماقات والمغامرات، التي غذّت من أُسطوريّتهِ في خيالِ النّاس.

فالزّين بإمكانه السيطرّة على ثورٍ هائج، واقتلاع شجرّة سنط من جذورّها "كلهم يعلم أن هذا الجسم الضّاوي قوّة خارقة، ليست في مقدورِ بشر؛ وسيف الدين.. هذه الفرّيسة التي انقض عليها الزّين الآن، لا محالة هالك (...) لكن صوت الحنين ارتفع هادئاً، وقوراً فوق الضّجة: الزّين المبروك. الله يرضى عليك. وانفكت قبضة الزّين، ووقع سيف الدين على الأرض هامداً ساكناً، ص: 223"

الزّين أراد أن يثأر لضربِ سيف الدين له بالفأس على رأسه، لأنه تحرّش بأخته يوم عُرسها، لاعتقاده أنها تحبه هو ولا تريد هذا العَريس.

أنه الزين؛ الذي يثير خبر عزمه على الزّواج، كل هذه الجلبة "يولد الأطفال؛ فيستقبلون الحيّاة بالصرّاخِ، هذا هو المعروف. ولكن يُروى أن الزّين –والعهدّة على أمه والنساء اللائي حضرن ولادتها– أول ما مس الأرض، انفجر ضاحكاً، وظل هكذا طول حياته. كبر وليس في فمه غير سنتين: واحدة في فكه الأعلى، وأخرى في فكه الأسفل، وأمه تقول إن فمه كان مليئاً بأسنانٍ بيضاء كاللؤلؤ، ص: 187"

الوقائعِ التي تمر بحياةِ الزّين، تجعل منه شخصية أُسطوريّة. فهو يفقد أسنانه وهو طفل، عندما مرّ بخرابةٍ "عيناه صغيرّتان محمرّتان دائماً، محجرّاهما غائِران ككهفينِ في وجهه، ولم يكن في وجهه شعر إطلاقاً، لم تكن له حواجب ولا أجفان (...) ليست له لحية أو شارب. تحت هذا الوجه رّقبة طويلة، من بين الألقاب التي أطلقها الصبيان على الزّين (الزرّافة)، ص: 188"

باختصارٍ، كان الشكّل (الظاهرّي) للزّين، يفتقر للوسامة والجمال، و ليس (زيناً)، فالرّاوي يولي أهمية كبيرة لوصف الشكّل الظاهرّي للزّين، بكتفيه المتهدلين وزرّاعيه الطويلين، ويديه الغليظتين بأصابعهما و أظافرهما الطويلة، وصدرّه المجوّف، وظهرّه المحدودب. و ساقيه النحيلتين وقدّميه المفرطحتين؛ بندوبهما الكثيرّة. التي تحكي الكثير من القصص والحكايات.

فالزّين لا يحب لبس الأحذية. وهو شخص نّهم، ولص لا يتورّع عن سرقةِ الطعام في الأعراس. ومع ذلك لا يتحرج الأهالي من دخوله بيوتهم، ومخالطة نسائهم؛ فهم لا يعتبرونه رجلاً "لم يعبأ الزّين بهذا، ولكنه استمر يحكي في القصة: وفي الوسط ألقالك العروس، بنيتن

سميحة مكبرّتة ومدخنة، وملبسـنها فركة قرمصـيص (...) مسـكت الشافعة عضيتها في خشمها، ص: 191»

يبدو أن هذه الحادثة تبذر فكرّة الزواج في رأس الزّين، فيطلب من محجوب أن يزوجه ابنته علوية، ويوافق محجوب أمام الحاضرين، على أن يحصـد الزين زرعه أولاً، ويصـبح مستعداً للزّواج. لكن في الحقيقة أن "قصة حب الزّين لعلوية إبنة محجوب، كانت آخر قصة حب له، بعد شهر أو شـهرين، سيسـأمها ويبدأ قصـة جديدّة، لكنه في الوقت الحاضـر مشـغول بها، يصـحو وينام على ذكرها (...) أنا مكتول في حوش محجوب، ص: 192»

والرّواية تحتشـد بالصـرّاعات النفسـية الخفية، في المواقع السّـردية المختلفة، التي ينهض فيها الشـخوص.. في موقفهم مع إمام الجامع أو ضـده.. في موقفهم من الزّين أو معه.. في مواقفهم من بعضـهم البعض.. في رغبتهم في نعمة.. في رّغبة إمام الجامع في الرّاقصة؛ وهو يتلصص على تقاطيع جسدها تفصيلة تفصيلة.

كل شـخصـية من هؤلاء الشـخوص؛ تحمل فكرّة مركزية، في سـياق الفكرّة المركزية التي يجسـدها الزّين، الذّي ينطوي وجدانه، على أفكارهم جميعاً في تناغم عجيب!

فهو عربيد وماجن، لكن في الآن نفسه وجدانه شديد الثراء روحياً، فهو الصديق الوحيد للحنين الولي الصالح.

رّواية عُرس الزّين تصور المجتمع كاملاً بفئاته المختلفة، وتوجهاته المتباينة. برجاله ونسائه وأطفاله. المحافظين والخارجين على الثقافة السائدة. العبيد والجواري السابقين في الواحة، والأحرار أهل القرية.. جميعهم يتقاطعون في نقطة مركزها الزّين، قبيح المظهر زين الجوهر.

"قتل الحب الزّين أول مرّة، وهو حدث لم يبلغ مبلغ الرّجال. كان في الثالثة عشرّة أو الرّابعة عشرّة. نحيلاً هزيلاً. كأنه عود يابس، ومهماً قال النّاس عن الزّين، فإنهم يعترفون بسلامة ذوقه، فهو لا يحب إلا اروع فتيات البلد جمالاً، وأحسنهن أدباً وأحلاهن كلاماً. كانت عزّة ابنة العمدة في الخامسة عشرّ من عمرها، وقد تفتح جمالها فجأة، كما تنتعش النخلة الصبية حين يأتيها الماء بعد الظمأ (...) وقد عرف العمدّة كيف يستغل هذه العاطفة، فسخّر الزّين في أعمالٍ كثيرّة شاقة، يعجز عنها الجن (...) وما أن مضى شهر، حتى شاع في البلد؛ أن عزّة خُطبت لابن خالها، الذّي يعمل مساعداً طبياً في

أبو عُشر، ولم يَثر الزّين. ولم يقل شيئاً، ولكنه بدأ قصة جديدّة ص: 195/197/196»

وهكذا منذها والزّين يقتله الحب في مكان ما، فمرّة عند البدو في القوز، ومرّة في قريته. كانت الفتاة التي يقع الزّين في حبها، ويصيح بأعلى صوته: "أنا مكتول في فلانة" تشتهر ويتكاثر خُطابها "كان زواج بنت العمدّة، وزواج حليمة. نقطة تحوّل في حيّاة الزّين، فقد فطنت أمهات البنات إلى خطورّته كبوقٍ يدعين به لبناتهن، في مجتمع محافظ، تُحجب فيه البنات عن الفتيانِ، ص: 199» وهكذا أصبح الزّين رسولاً للحبِ، ينقل عطرّه من مكانٍ إلى مكان. كان الحب يصيبه فينتقل إلى قلوب الآخرين، فما تلبث يد فارس منهم تمتد تأخذ حبيبته، وتلتفت لتجد الزّين مسخراً للخدمة في عُرسها، أو بين النساء في المطبخ يعابثهن. لتبدأ قصة حب أخرى "وكان الزّين يخرِج من كلِ قصة حب كما دخل، لا يبدو عليه تغيير ما. ضحكته هي هي لا تتغير، وعبثه لا يقل بحال. وساقاه لا تكلان عن حمل جسمه، إلى أطراف البلد (...) ولعل الزّين بفطرّةٍ فيه، أدرّك خطورّة مركزه الجديد، فأصبح يتدلل على أمهاتِ البنات، ويتردد قبل أن

يُجيب دعوّة إحداهن للإفطار أو الغداء (...) كل هذا وفي الحي فتاة واحدة لا يتحدث الزّين عنها، ولا يعبث معها.

فتاة تراقبه من بُعدٍ، بعيون حُلوّة، غاضبة. كلما رآها مقبلة يصمت، ويترك عبثه ومزاحه، وإذا رآها من بُعد، فرّ من بين يديها وترك لها الطريق، ص: 199/200 "

إنها إبنة عمه نعمة" وجدته يوماً في مجموعة من النساء، يُضاحكهن كعادته، فانتهرّته قائلة:

ما تخلي الطرطشة والكلام الفارغ، تمشي تشوف اشغالك. وحدّجت النساء بعينيها الجميلتين. سكت الزّين عن الضحكِ، وطأطأ رأسه حياءً، ثم انسل بين النساء، ومضى في سبيله، ص: 204"

وفيما إحساساً خفياً غامضاً يُلقي ببذورّه الأولىٰ، على وجداني نعمة والزّين، مضت أم الزين تروج "أن ولدها ولي من أولياءِ الله الصالحين. وقوّى هذا الاعتقاد صداقة الزّين مع الحنين، ص: 201" الرجل الصالح المنقطع للعبادة، الذي يظهر ويغيب كل ستة أشهر، لا أحد يدري كيف يعيش، وأين يذهب "كان إذا قابله في الطريق عانقه، وقبله على رأسه وكان يناديه: المبروك، ص: 202"

وفي الحقيقة كانت للزّين صـــداقات عديدّة من هذا النّوع المهمش، والذي يعتبره النّاس غريباً! مثل عشــمانة الطرشــاء وموســى الأعرج وبخيت المسخ.

كان الزّين يحنو على هؤلاء المهمشـين، ويساعدهم. ويرى أهل البلد هـذه الأعمـال من الزّين، فيزداد عجبهم: لعلـه ملاك أو نبي الله الخضر!

ولـذلـك كـان خبر رّغبـة الزّين؛ في الزّواج من نعمـة مزلزلاً. كيف يزوجون نعمة، زينة بنات البلد للزّين! الزّين؟!

نعمة التي تدّنف في عشقها زينة الشبان. الزين؟!

نعمة منذ طفولتها الباكرّة اســـتثناءً بين أقرانها، فهي التي أجبرت والدها على إدخالها الكُتاب. كانت الأنثى الوحيدّة بين الصـــبيان الذّكور، وتعلمت الكتابة والقراءة في شـــهر واحد. كانت مختلفة وتشعر بأنها منذورّة لتضحية عظيمة، لا تدري ما هي!

رفضـــت نعمة كل خطابها الذين يفوقون الزّين في كل شـــيء، وفقاً لنظر المجتمع؛ لكن، "حين يخطر الزّين على بالِ نعمة، تحس إحساساً دافئاً في قلبها، من فصـــيلةِ الشـــعور الذي تحســـه الأم نحو أبنائها، ويمتزج بهذا الإحســـاس شـعور آخر بالشـفقة. يخطر الزّين على بالها

كطفلٍ يتيم، عدّيم الأهل، في حاجة إلى الرّعاية. أنه إبن عمها على كلِ حال، وما في شفقتها عليه شيء غريب، ص: 215"

ولا شك أن (نعمة) وبشكل كامل: شخصية حازمة، محافظة، ذات إرادة مستقلة، في مجتمع محلي محافظ. فهي الفتاة الصغرّى المدللة والجميلة لحاج ابراهيم عم الزّين، الذّي يُعد من الأثرياء والموسرّين في القرّية.

علاقة نعمة بالزّينِ، وقبولها أو مبادرتها الزواج منه، جزء من أُسطورتها كفتاةٍ فريدة. أنها الوحيدّة التي تعادل أُسطورية الزّين، فهي الوحيدة التي كانت تنظر إليه بعيون، مختلفة عن العيون، التي يراها به النّاس.

دهشة الجميع من قبول نعمة بالزّين، لقناعتهم بأنه تصرُّف غير منطقي بمعايير مجتمعهم، وأنها تستحق الأفضل، وفقاً لمعايير الأفضلية عندهم.

لكن هل كانت تصرّفات الزّين، خاضعة لمعايير هذا المجتمع.. قطعاً لا!.. شخصية الزّين نقيض لشخصية نعمة، فهو يتسم بنوعٍ من الفوضوية، رغم استجاباته العفوية النبيلة، نعمة ترى فيه ما لا يرونه!

"ولما عاد الزّين من المستشفى في مروي، حيث ظل أسبوعين. كان وجهه نظيفاً يلمع، وثيابه بيضاء ناصعة، وضحك فلم ير النّاس كما

عهدوا: سنين صفراوين في فمه، ولكنهم رأوا صفاً من الأسنان، اللامعة في فكه الأعلى، وصفاً من الأسنان كأنها صدف البحر؛ في فكه الأسفل، وكأنما الزّين تحوّل إلى شخصٍ آخر. وخطر لنعمة وهي واقفة بين صفوف المستقبلين، أن الزّين في الواقع لا يخلو من وسامة، ص: 219»

إذن تلك البذرّة التي لطالما أرّقت محجوب وعصابته. البذرّة التي ألقتها نبؤة الحنين، على وشكِ الإفلاتِ؛ من تلافيف حُجب الغيب، والسقوط لتنغرس هنا..

في المدى الذي يفصل بين الزّين ونعمة.. تنمو في هذه المساحة الخالية، وتتشابك أغصانها جسوراً، يعبران خلالها أحدهما جهة الآخر"وقال الحنين في صوتٍ أكثر رّقة وحناناً: كل البنات دايرتنك يا المبروك. وباكر تعرس أحسن بنت في البلد دي. وأحس محجوب بخفقة خفية في قلبه. كان فيه رّهبة دفينة من أهل الدين. خاصة النُساك منهم أمثال الحنين. كان يهابهم ويبتعد عن طريقهم ولا يتعامل معهم، وكان يُحاذر نبؤاتهم. ويحس –بالرُّغم من عدم اهتمامه الظاهري– بأن لها أثراً غامضاً.. نبؤات هؤلاء النُساك لا تذّهب هدراً، ص: 225»

المناخ الأســـطوري (يفج) الحَكّاية، فقد تأثّرت حيّاة كل أولئك، الذين عاشوا تلك اللحظة الفاصلة، بين الحيّاة والموت، فرّقبة سيف الدين لم تكن وحدها، التي بين يدي الزين لحظتها!

ســيظلون يحكون لأحفادهم، لعشــراتِ الســنوات القادمة، كيف اسـتعاد الحنين سـيف الدين/ واسـتعادهم، من قبضـةِ براثنِ الموت، الذي قادهم إليه الزين؛ ليروه من مسـافة أقرّب من حبلِ الوريد، أو فاصلة بين شهيق وزفير "وسيف الدين نفسه يؤكد هذا الزّعم، يقول إنه غاب عن الدنيا البتة، ورأى تمســاحاً ضــخماً في حجم الثور الكبير، ص: 228"

لقد تغيرّت حياتهم جميعاً؛ في تلك اللحظة الفاصلة بين حياتين. أولهم سـيف الدين الماجن الفاسـق (التلفان) الذي مات أبيه بحسـرّته عليه "وبينما البلد بأسرها تضج، من ذلك البلاء الذي إسمه سيف الدين، إذا به فجأة بعد حادث الحنين يتغيرّ؛ كأنه ولد من جديد. لم يصـدق النّاس عيونهم بادئ الأمر، ولكن ســيف الدين أخذ كل يوم يأتي بجديد. سمعوا أولاً أنه ذهب من صباحه إلى أمه، وقبل رأسها. وبكى طويلاً بين يديها، وما كادوا يســتجمعون أنفاســهم، حتى سمعوا أنه جمع أعمامه وأخواله. وأنه تاب واستغفر أمامهم، ص: 234"

لقد نسج خيالهم الكثير من الأساطير، حوّل هذا الحدث الفارق بين زمنين، والمبشـــــر بتحقق معجزات قادمة لا ريب. معجزات لا تقل إعجازاً عن التحوّل؛ الذّي حدث في حيّاة ســــيف الدين على يد الزّين.

البلد نفســـها لم ترى في حياتها؛ رخاءً مثل ذلك العام، الذّي أصـــبح إسمـه (عـام الحنين)، فقـد انفتحـت البركـات على البلـد من كـل الاتجاهات، بل أن النســـاء العاقرات أنجبن، والبهائم ولدن إثنين وثلاث "تمر النخيل كتير لامن غلبنا في الشـــوالات النشـــيل فيها. التلج نزل. دة كلام! التلج ينزل من السما، في بلد صحرا زي دي! وهز الناظر رأســـه. وهمهم عبد الصـــمّد كلمات في حلقه، فقد كان نزول الثلج؛ في ذلك العام، شـــيئاً حيرّهم جميعاً، ص: 243" ولكن المعجزّة الكبرى ولا شك عُرس الزّين نفسه!..

فقضـية زواج الزّين، كشـفت عن خريطةِ التحالفات، ومراكز القوى في القرية، ومعسكرّات المع والضد والحياد.

لكن من بين كـل هـذه الجبهـات، يقف معســـكر الإمـام البغيض الملحاح، الذّي كل صـناعته تذكير النّاس بالموت؛ فهو شـخص غير منتج، لا يزرع ولا يحش. يعيش على الصـدقات وجلود الأضــاحي

ونفحات الأهالي، التي يدفعونها عن غير طيب خاطر "كان يرتبط في أذهانهم بامور يحلو لهم أحياناً أن ينسوها: الموت والآخرة والصلاة (...)

لم يكن يعنيه كما يعنيهم أوان زرّاعة القمح، وسُبل ريّه وسماده أو قطعه أو حصّاده. لم يكن يهمه هل موسم الذرّة في حقل عبد الحفيظ نجح أم فسد، وهل البطيخ في حقل ود الرّيس كبُر أو صغُر. كم سعر اردب الفول في السوق. هل هبط سعر البصل. لماذا تأخر لقاح النخل (...)

كان يلهب ظهورهم في خطبه، وكأنه ينتقم لنفسه منهم، بكلامٍ متدفق فصيح، عن العقاب والحساب والجنة والنّار، ومعصية الله والتوبة إليه، كلام ينزل في حلوقهم كالسُّم.

يخرج الرّجل من المسجد بعد صلاة الجمعة زائغ العينين، ويحس وهلةً أن تيار الحيّاة قد توقف. ينظر إلى حقله بما فيه من نخلٍ و زرع وشجر، فلا يحس بأي غبطة في نفسه. يحس أنها جميعاً عرض زائل. وأن الحيّاة التي يحياها، بما فيها من فرح وحزن، ما هي إلا جسر إلى عالمٍ آخر (...).

وسريعاً، أسرع مما كان يتوقع، تغيب صورّة العالم الآخر البعيد، وتأخذ الأشياء أوضاعها الطبيعية، وينظر إلى حقله، فيحس مرّة أخرى بذلك الفرح القديم (...)

شذ من هذا الفريق رجل في السبعين، إسمه إبراهيم ود طه. لا يصلي ولا يصوم ولا يزكي ولا يعترف بوجود الإمام، ص: 252/ 251/ 250»

فقد تزّعم هذا الرّجل الشباب الكسالى، والمتمردين، والمتعلمين الذين قرأوا أو سمعوا بالمادية الجدلية.

لكن الوسطيين، كانوا هم أصحاب النفوذ الفعلي. فهؤلاء كانوا يخدمون الناس في أفراحهم وأتراحهم. كان الإمام لا يحبهم، لكنه يخشاهم، فهم من يدفعون له مرتبه، وهم أيضاً كانوا يعتبرونه كالواحة، شراً لابد منه. وبطبيعة الحال، كان الزّين حزباً قائماً بذّاته. الزّين يحبهم لكنه يكرّه الإمام علناً، لا يُداري مثلهم. لكن الأمور اختلطت في عام الحنين "فإن (خيانة) سيف الدين أو (توبته) حسب المعسكر الذي أنت فيه، أضعفت فريقاً وقوّت فريقاً، ص: 255»

فقد أضعفت معسكر إبراهيم ود طه؛ فيما قوّت معسكر الإمام..

رواية عُرس الزّين كأعمال الطيب صالح التالية لها؛ تنسجها شخصيات مهمومة بالإنسان في خيرّه وشرّه، لا تنشغل بتأطيرهِ في

السياقاتِ الأخلاقية وأفكار الخلاص، فهناك دائماً دروب أخرى للعبور، فليست كل الطرق مسدودة، والحيّاة ليست كئيبة كما قد يُعتقد أحياناً.

والزّين ليس عبيط القرية المسخ، كما قد يراه البعض. فهو رغم مجونه، يعرف تقاليد قريته جيداً.. يتصرّف بعفوية لا تشوبها شائبة تكلف أو تملّق. فهو يجاهر بعداء من يكرههم، لا يتحرّج في الإفصاح عن مشاعرّه.

كل شخصياتِ الرّواية يريد نعمة، حتى محجوب وإمام المسجد والناظر، لكن نعمة لا تريد سوى الزّين.. فحبها له مزيج من الرومانسية الصافية، والإحساس بالرأفة والشفقة والحنان.

وهي ترى بوضوحِ صفاته الإنسانية الرفيعة، التي يفتقر إليها الكثيرون. فالزّين رغم مجونه يتسم بالبراءة، الإيثار، اللطف، الصدق، الوضوحِ، الصرّاحة في الحب والكرّاهية، فهو بلُغَّة أخرى يجسد انسانية البشر بخيرّهم وشرّهم.

فمفهوم البطولة الذي يطرحه الطيب صالح، خلال شخصية الزّين "أن تكون إنساناً" فحسب. تشعر بالنّاس وتصدق في مشاعرك

تجاههم. وهو تصـور نقيض للتصـوّر الذي يجسـده الإمام، ويحاول تكريسه من خلال سيف الدين، كشخصية تائبة:

الإنسـان المثالي الذي خرج من نفق الرزائل، التي كان يعيش فيها، ليرى نفسـه وسـط المجتمع المُنحط والفاسـد، والمليء بالقذارّة الأخلاقية، ليضـع نفسـه في صـرّاعٍ مباشـر، مع هذا المجتمع؛ الذي يحاول أن يتلاعب بشخصية مثل الزّين.

الزّين يبرهن لنا، أن هؤلاء النّاس؛ الذّين يكرّههم كسـيف الدين والإمام، هم المسـوخ المشـوهة وليس هو. فهم يرون الحياة أبيض أو أسود، فيما يرى هو كعصابة محجوب كل الألوان.

ورغم سـعي الإمام لإفشـال عُرس الزّين، إلا أن النعمة تحسـم الأمر بجسـارّة، فتقول للزّين "يوم الخميس يعقدو لك علي. أنا وأنت نبقى راجل ومرا. نعيش سوا. ونسكن سوا، ص: 264"

المظاهر الاحتفالية الأسـطورية لعُرس الزّين، اسـتفادت أيضـاً من تقنيات الديكور، وحركة الكاميرا السينمائية، كان عُرساً ليس كمثله عُرس من قبل أو من بعد "اجتمعت النقائض تلك الأيام. جواري الواحة غنين ورقصن، تحت سمع الإمام وبصـرّه، كان المشـايخ يرتلون القرآن في بيت، والشبان يسكرون في بيت. المداحون يقرعون الطار

في بيت، والشـبان يسـكرون في بيت. كان فرحاً كأنه مجموع أفراح ، ص: 274/ 273"

عُرس الزّين جمع المسـلمين وغير المسـلمين. علية القوم والمهمشـين. الأغنيـاء والفقراء. مســؤولي الحكومـة و(العنقـالـة). الصــالحين والطالحين. أهل البلد والأقوام المجاورين للقرّية، هؤلاء جميعاً اجتمعوا معا في فرحة واحدة في عُرس الزّين.

وفي هذه اللحظة يختفي الزّين، ويبحثون عنه في كل مكان، ليجدوه آخيراً يبكي عند قبر الحنين. فيعود معهم إلى العُرس "وفار المكان، فكأنه قدر تغلي. لقد نفث فيه الزّين طاقة جديدّة. وكانت الدائرة تتسـع وتضـيق. تتسـع وتضـيق. الأصـوات تغطس وتطفو. والطبول ترعـد وتزمجر. والزّين واقف في مكـانـه في قلـب الـدائرة، بقـامتـه الطويلة، وجسمه النحيل. فكأنه صاري المركب، ص: 280"

الحب الذي جمع بين نعمة والزّين. ليس اســتراحة أو محطة توقف نهائية. ليس هُيام أو عشـق. هو خطوّة في مسـيرّة طويلة نحو الحيّاة. التي حددت نعمة دورها فيها، منذ رفضت إغراء أشقائها لها باكمال تعليمهـا، فهي ترى أنـه يكفي أن تعرف القراءة والكتـابـة وفروض

الصلاة، وكما قالت للزّين: "راجل ومرا يعيشوا سوا ويسكنوا سوا".

فهو حب متصل بالأسرة والله والعمل والحيّاة.

فنعمة لديها معاييرها، التي تختلف عن معايير الآخرين، التي قد تتخطى حواجز وجُذُر الأخلاق العامة، أو تتماهى معها.



هوامش

[[1]] الطيب صالح، عُرس الزين (الأعمال الكاملة)، دار العودة، بيروت،١٩٩٦

[[2]] كتب ماركيز مائة عام من العزلة ١٩٦٥ في (المكسيك). وفي ١٩٦٧ نشرت (سودا أمريكانا للنشر) في (الأرجنتين) ثمانية ألف نسخة. ومن ثم ترجمها من الاسبانية إلى العربية سليمان العطار، قبل أن يحصل ماركيز على نوبل في ١٩٨٢ . وتعتبر مائة عام من العزلة من أهم الأعمال الروائية في العالم.

[[3]] الواقعية السحرية: أو العجائبية؛ تقنية أدبية ظهرت في كثير من الأعمال الروائية والقصصية في (الأدب الألماني) منذ مطلع الخمسينيات، وأدب (أمريكا اللاتينية) بعد ذلك، ثم وجدت طريقها، إلى بعض الأعمال في آداب اللُغَّات الأخرى.

وتقوم على أساس مزج عناصر متقابلة، في سياق العمل الأدبي، على أن تكون متعارضة مع قوانين الواقع التجريبي، فتختلط الأوهام والمحاولات والتصورّات الغرّيبة بسياق السّرد، الذي يظل محتفظاً بنبرّة حيادية موضوعية، كتلك التي تميز التقرير الواقعي.

وتوظف هذه التقنية عناصر فنتازية، كقدرّة الإنسان على السباحة في الفضاء، والتحليق في الهواء وتحريك الأجسام الساكنة بمجرد التفكير فيها، أو بقوى

خفيّة بغرض احتواء الأحداث السياسية الواقعية المتلاحقة، وتصويرّها بشكلٍ يُذهل القارئ، ويُربك حواسه؛ فلا يستطيع التمييز؛ بين ما هو حقيقي وما هو خيالي.

وتُستمَد هذه العناصر؛ من الخرّافات والحكايات الشعبية والأساطير، وعالم الأحلام والكوابيس. وفي حكايات (ألف ليلة وليلة) توظيف فطري للواقعية السحرّية، وكذلك في حكايات الأولياء والصالحين التي وردت في كتب الطبقات كطبقات ود ضيف الله. وكذا؛ مثل ما نجده في قصص الجان، والبساط السحري، ومصباح علاء الدين. وكرامات المتصوفة.

وتعود بدايات الواقعية السحرّية إلى العام ١٩٢٥ عندما نظم مجموعة من الفنانين، معرضاً في مدينة مانهايم في ألمانيا، ضم ١٣٠ عملاً فنياً لـ ٣٢ فناناً، وكان أحد زواره الصحفي والناقد الفني الألماني (فرانك روه)، وأطلق عليه مسمى الواقعية السحرية، وبذلك يكون هو أول من أطلق هذا الوصف، على ذلك النّوع من الفنون، ليحل بعدها تيار الواقعية السحرية، محل الحركة التعبيرية؛ ومن ثم ازدهرت الواقعية السحرية؛ في ألمانيا في فترة مابين الحربين العالميتين. لتتبلور في أميركا اللاتينية، كتيار جارف عابر للجغرّافيا والثقافات.

موسم الهجرّة إلىٰ الشمال: الرِوّاية المتجدِّدة

"نزع أقنعة التابو"

توطئة:

ثلاث عشـرّة سـنة إلا قليلاً مرَّت حتى الآن، منذ رّحل عن عالمنا في 18 فبراير 2009 الطيب صالح. أحد أهم أهرّامات السَّرد في السودانِ والعالم.

ورّغم مرّور ما يزيد عن نصفِ القرن، منذ تلقف القارئ العرّبي رّوايته العمـدّة "موســـم الهجرّة إلى الشـــمـال ."[1] للمرّة الأولى على صـــفحات (مجلة حوّار ســـبتمبر 1966) لا تفتأ حتى الآن "موســـم الهجرة" تســـتقطـب الرؤى النقـديـة، حتى لتكـاد تكون من أكثّر الرّوايات؛ التي أُجريت حولها درّاســات وأبحاث وقراءات نقدية، من قبل كتاب سودانيين وعرب وأجانب، شملّت كل تفصيلة في "الشكل والمضمون والسياق التعبيري، إلخ"، منطلقةً من مبدأين أساسيين، لا

ينفك النقاد يدورون حول فلكهما: "صرّاع الشرق والغرب ووظيفة الجنس" في هذا الصرّاع، ما جعلها تبدو أشبه بضحية للقراءاتِ "المتعددة ذات الاتجاه الواحد" فهي تغرّي ببساطتها الظاهرّة، الاستسلام للقراءة الأولى، دون معاناة أو مكابدّة، والاستجابة ليقين المعنى الظاهري، دون إثارة قلق الشك ."[2]

في ظنِّي، وبعيداً عن هذه الزّاوية المطروقة، وبإستلهام للمبدأ النقدي لدكتور "جابر عصفور" في قراءته لـ"موسم الهجرّة"، الذي اقترح فيه التوازي كجسرٍ "يصل ما بين شخصيتي مصطفى سعيد والرّاوي، إذ تتجسد الحركات الأساسية للسرد؛ على أساسٍ من تضادهما، لكن التوازي يدني بطرفيه إلى حالٍ من الاتحاد، خصوصًا في اللحظة التي يكتشف فيها الرّاوي، أن مصطفى سعيد هو بعض تكوينه، وهو نظيره أو صورته في المرآة.

واللجوءِ إلى رّمزية المرآة، كتقنية تؤكد معنى التوازي، خصوصًا من المنظور الذي تنقلب معه الثنائية إلى أحادية، منظورًا إليها من زاويتين.

فمرحلة المرآة هي المرّحلة، التي يكتمل فيها للذّات وعيها بنفسها. ويحدث ذلك مع إنقسام الذّات على نفسها، وتحوّلها [3]فالرّاوي

في تأمله لذاته يكتشف آخيراً، أنه يحب "حسنة بنت محمود"، أرّملة "مصطفى سعيد"، بل يكتشف صورته في مرآة مصطفى سعيد!

❁❁❁

سقوط الأقنعة:

أهمية "موســـم الهجرّة" –التي خلدها تاريخ السَّــرد بلا شـــك– في واحدة من مظاهرها، تنبع من انطوائها على الإجابة؛ ضـــمن ما طرحته من أسئلة! ولكونها تحوّلت إلى أداة لإراقة الدّم الرّمزي للثقافة السائدة، بمنتجيها ونقادها وأجهزتها القيمية وسلطاتها القمعية.

فوكر أكاذيب مصـطفى سـعيد، يسـتضـيف في كلِ ركنٍ منه، أطياف أبي نواس وأمرؤ القيس وعمر إبن أبي ربيعة، وأشباح الفحول في ألف ليلة وليلة، وربما مخطوطات الكاماســـوترا وغيرها من كتب ترَّاث الشرق القديم [4]التي تتأكد ذاته العلمية –مصطفى سعيد– الجبارّة بها، في دراسته لـ"الإقتصاد المبني على الحب".

لقـد عرّف الترّاث الشـــعرّي والنثري العرّبي مبكراً "نزع أقنعـة الحشـمّة"، سـواءً بالوصـفِ الإيروتيكي في الشـعر الجاهلي والأموي والعباسي الماجن، أو في كتبِ الترّاث السردي.

لكن في العصّور المتاخرّة، وبعد اشتداد القبضة الرّسمية لرجالِ الدّين، تحوّل الوصـف الايروتيكي في الشـعر والنثر إلى إنتهاك لـــ (التابو)،

فأصبح الأدب من هذا النّوع كـ"اللقيط". فحُرّاس الأجهزة القيمِّية يقبلون عليه ويتداولونه سـراً، فيما يناصـبونه العداء علناً. وفي الحالتين، لا يجرؤ أحد على تبنيه صرّاحة، بل يصدف ألا ينسبه كتابه إلى أنفسهم.

على الايروتيكي في السّـرد الحدّيث إذن، أن يتشـكّل ضـمن هذا "الطقس الدَّموي" الذي أشترعته "موسم الهجرّة إلى الشمال"، ملقياً بنفسه في جحيم النقد المحافظ!

وأهمية "موسـم الهجرّة" أيضـاً؛ كرّواية تنطوي على نقدها، تنبع من الإضـاءاتِ الباهرّة، للمناطقِ شـديدّة العتمّة في الذّاتِ الإنسـانية، حيث تقبع أدوات الغرّيزة، كثعابينٍ نائمة، وخنافس غافية تحت شـوكها الحريري، الذي تدثر خلف أقنعة الأكاذيب، التي تختبئ خلفها شهوات الشخوص!

"فالغرّيزة الجنسية؛ من دونِ كل الغرّائز والرّغبات الإنسانية، تتخطى أكثر من غيرّها، إدراك الإنسـان الوّاعي لنفسـه، و أهدافه ومطالبه، وهي أشبه ما تكون بكيانٍ منفصل يحمله الإنسان معه، ولا يعيه أو يفهمه في الغالب [5] "اسـتقرّت عينّي فجأة على امرأةٍ، تشـرئب

بعنقها لرؤية الخطيب، فيرتفع ثوبها إلى ما فوق الركبتين. مظهراً ساقين ملتفتين من البرونزِ.

نعم هذه فريستي. وسرت إليها كالقارّب يسير إلى الشلال. وقفت وراءها. والتصقت حتى أحسست بحرارّتها تسري إلي، وشممّت رائحة جسدّها. تلك الرّائحة التي استقبلتني بها مسز روبنسون (...)

ورّويت لها حكايات ملفقة، عن صحارّي ذّهبية الرّمال، وأدغال تتصايح فيها حيوانات لا وجود لها. قلت لها أن شوارّع عاصمة بلادي، تعج بالأسودِ والأفيال، وتزّحف عليها التماسيح عند القيلولة (...)

بيتنا على ضّفة النيل تماماً، بحيث أنني كنت إذا استيقظت على فرّاشي ليلاً، أُخرج يدي من النّافذة، واداعب ماء النيل حتى يغلبني النوم (...)

حُمرّة لسانها حين تضحك، واكتناز شفتيها، والأسرّار الكامنة في قاع فمها، وتخيلتها عارّية وأفحشت التخيل (...) وترّكزت الفكرّة الأخيرة في رأسي، بشعيرّاتٍ على ذرّاعها الأيمن، قريباً من الرّسغ.

ولاحظت أن شعر ذرّاعيها؛ أكثف مما هو عند النساء عادةً، وقادّني ذلك إلى شـــعرٍ آخر، لابد أنه ناعم غزّير، مثل نبات الســـعدّة على حافةِ الجدوّل (...)

وأدرت مفتاح الباب بعد شــــهر من حُمّى الرّغبة، وهي إلى جانبي أندلس خصب. وقدّها بعد ذلك عبر الممر القصير، إلى غرفة النّوم. ولفحتها رائحة الصـــندّل المحرّوق والنَّد، وتريّثت وأنا أمســـح برّاحةِ يدّي ظاهر عنقها، وأقبلها في منابع الإحســـاس. ومع كلِ لمســـة. مع كل قُبلة، أحس أن عضلة في جسدّها ترتخي ص: 46–53

إذ تتميز شـخصـية مصـطفى سـعيد هنا.. في هذا البُعد كشـخصـية (جنســـيـة) بالمعنى "العـام والـدرّامي، الـذّي يجمع بين الإنســـان والحيوان.. كأعمى –الجنس– لا يميز بين شـــخصٍ وآخر، وكغرّيزة وحاجة ونداء للطبيعةِ، وكلُغَّة بيولوجية هرمونية محفزّة للتخلص من التوتر [6] لكن هذا ليس هو البُعد الوحيد، في شـخصـيةِ مصـطفى سعيد، ثمّة بُعد آخر، يكشف عن نفسه في علاقته بـ "جين مورس،" فقد أفضى البُعد الأول (الجنس) في علاقته بها، إلى بُعد ثانٍ (الحب) فهي دون الأخريات، لعلاقتهِ بها معنى مختلف.. معنى أكثر وأعمق تراجيدية.. معنى مجهول وغامض!

فهي الوحيدّة التي تزوجها، لإحساسه بأهميتها لحياته، وهي الوحيدّة التي وجه عواطفه ورّغباته كلها نحوها، بل كان توّقه لها جنونياً ومدمراً، فقد كان على استعداد في سبيل أن يستحوذ عليها، لإحراق كل الأكاذيب؛ التي تعشعش في وكرّه! فهي الوحيدّة التي عرّته وجعلته يرىٰ قبحه ونقصه!

وكذلك تكمن أهمية رّواية "موسم الهجرّة" في تلك الحيَّاة الرّيفية العادية، التي يجرّي فيها كلام أولئك الفلاحين البسطاء، بلغةٍ هينة مباشرّة وواضحة ومقتصدة الكلمات، لا يشوبها زُخرّف البلاغة والفصاحة، ولا يعنيها من أمرِ اللُغَّة، إلا ما تؤديه من معنى ينفذ إلى الجوهر.

ومثلما أبدع الطيب صالح في استخدام التقنيات الحدّيثة، كذلك سمح لـ "أثاث النص وسياقاته" بإملاءِ المعنىٰ، فكما صنع من مصطفى سعيد بطلاً إشكالياً، مهموماً بطرح أسئلة كبرى، تضعضع كيانه البائس واليائس. وتطلق حطامه في "أُفق النّص" كمجرمٍ وأفاق وقاتل، تصيب جرائمه القارئ بالصدمة!

فهو أيضاً، قد صنع منه ضحية في نظر بروفيسور ماكسويل فوستر كين "أفريقي بدائي عبقرّي، استوعب حضارّة الغرّب فحطمت قلبه!"

ضحية تتم معادلتها موضوعياً، بأبطالٍ ليسوا إشكاليين، ليست لديهم أي أسئلة أو اعتراض على حياتهم، التي يقبلون بها كما ورّثوها. إذا أصابهم شر أو خير، لا يحزّنون ولا يفرّحون، وإذا قاموا أو قعدوا فهم يقولون "استغفر الله". يعيشون اليوم بيومه، ولا يعنيهم من أمر تقلبات الدّهر شيء!

فحياتهم بالأمسِ واليوم وغداً هي ذاتها، لا يطلبون سوى الستر ومضاجعة النساء والصحة والعافية، والعمرّة والحج وحسن الخاتمة!

إذن ماذا تركوا من متاعِ الدّنيا والآخرّة؟ ببساطة أنه الإنسان مقنَعاً!

هؤلاء البسطاء الذين لا يطلبون من الدّنيا شيء، هم يبالغون في تقدير ذاتهم، وفي الحقيقةِ يطلبون من الدّنيا كل شيء، ولكننا لا ندرك ذلك للوّهلة الأولى، فالرّواية اجترحت آفاقاً في رّغبات الشخصيات، بحيث تبدو شخصيات عادية ومألوفة كما نراها في الواقعِ تماماً، حتى مجونها نراه مألوفاً حميماً قريباً للقلب "وقالت بنت مجذّوب ضاحكة: خفنا أن تعود إلينا بنصرّانية غلفاء؛ ص:14

فعبر لُغَّة الطيب صـالح الصـرّيحة والانفعالية والشـاعرّية أحياناً، وما تنطوي عليه من شحناتِ قلق وتوتر غامض في أحيان أخرى، يتناهى إلينا المجون سـلوكاً مشـروعاً، لا يعكس دهشّـة بقدرِ ما يعكس رّوح المرّح العابثة.

هذه اللُغَّة الخطيرّة تُحكم سـيطرّتها التامة، على الشـخصـيات وانشـغالاتها وهمومها، وما تحدثه أو تتسـبب فيه من وقائعٍ وأحدّاث كارّثية رُّغم بساطتها، تغرّقنا في عوالمٍ من الخيالاتِ، التي لا نرغب أن يكون ثمّة شـهود عليها. خصـوصـاً هنا، في هذه القرّية على منحنى النيل، حيث تموت حسنة بنت محمود، لأنها تريد قول شـيء وتثبيت موقف، في مكان يتم فيه تجرِّيد النسـاء من كينوناتهن الإنسـانية. فاللُغَّة هنا مختلفة "لماذا لا يترك هذا الأدب، ونحن في بلد إذا غضب فيها الرّجال قال بعضهم لبعض: يا إبن الكلب ص: 18"

إيقاع اللُغَّة وما تحمله من أفكار في "موسـم الهجرَّة" بمثابة تهديد لفكرتنا عن انفسنا، فعبرها تتم تعريتنا، ونُصبح جزءً من الشخصياتِ التي يحفل بها النّص، هي الشخصيات نفسها التي نُساكنها في الحي، أو نزورها في العطلاتِ عندما نذهب إلى قرانا، وربما نتعرّف عليها

لماماً في رّحلة سفر أو في العمل. أو في أي مصيبة تصيبنا بها الحيَّاة، نجد أمثال هؤلاء وغيرّهم.

كذّلك الإحساس الجنسي العالي بالأمكنة في القاهرّة، أو في البلادِ التي يموت من البردِ حيتانها، أو هنا في هذه القرّية "مقطوعة الطاري.."ورائحة المكان غرّيبة، كرائحةِ جسّد مسز روبنسون، فكرت في حياتي في القاهرّة، لم يحدث شيء ليس في الحسبان، زادت معلوماتي وحدثت لي أحداث صغيرّة وأحبتني زميلة لي، ثم كرّهتني وقالت لي: أنت لست إنسان. أنت آلة صماء؛ ص: 38/37"

الإحساس بالمدينة، الرِيف الإنجليزي، الضواحي، المقاهي، قاعة المحكمة الأولدبيلي، الهايدبارك، الدور الطرّقات الرئيسية، غرفة مصطفى سعيد المقبرّة الفرعونية، ومناخها الأيروتيكي الحمِيم المخدّر الحُلمي، المزّيج من تراجيديات الجنس الاغريقي والفرعوني وعوالم ألف ليلة وليلة. والبدائية الفيتشية البرّية، لغّابات أفريقيا الغامضة.

كل ذلك يبدو بتفاصيل شديدّة الثراء، يجري رّصدها على امتدادِ زّمن مخملي غامض، يتجاوز الزّمن الفيزيائي والزّمن الداخلي للنّص "الصندّل والنّد ورِيش النعام، وتماثيل العاج والأبنوس، والصوّر والرُّسوم لغاباتِ النّخل على شطآنِ النِّيل (...) رّكعت وقبلت

قدّمي. وقالت إنت مصطفى سيدي ومولاي. وأنا سوسن جاريتك (...) حضرّت الحمام. ثم غسلتني بالماء، الذي صبت فيه ماء الورد (...) لبســـت عباءة وعُقالاً وتمددّت أنا على الســـريرِ، فجاءت ودلكت صــدري وســاقي ورقبتي وكتفي. وقلت لها بصـــوتٍ آمر: تعـالي. فـأجـابتني بصـــوتٍ خفيض: سمعاً وطـاعـة يا مولاي؛ ص: 154/153".

كثيرةٌ هي الأعمال التي قاربت تيمّة "الصـرّاع بين الشـرق والغرب"، ولكن ما ميز "موســـم الهجرّة" دونها، التجســـيد الحي والمتوهج، في مقارّبة مثل هذا النّوع من التيمّات، بحيث يغادر موقع التصـــوّر الفلسفي، إلى واقعِ الحيَّاة العملية بمشقاتِها!

ففي "موســـم الهجرّة" المؤشـــرّات الدّلالية، التي تتجمع على نحوٍ غامض، وملغّز، وملتبس، لا تفضي بأسرارِ النّص إلا برصد ملامحها ومتابعتها، والمضــي عبرها مؤشــراً إثر الآخر، إلىٰ جوهرٍ خفي يقودنا إليه النّص. إذ لا بداية، ولا نهاية؛ وإنما نقطة تحوّل مستمرّة في مسار الأحدّاث، يضل فيها البطل طريقه ويضللنا معه!

فالنّص في جوهره محاورّة؛ لفضِ مغاليق أســـئلة الإنســـان في مجابهةِ ذّاته، قبل الســـؤال في مجابهةِ آخر مختلف. ولذّلك هي رّحلة عبر

متاهةِ غرّبة مصـــطفى ســـعيد عن ذاته، التي تظل لُغزاً حتى بعد أن ظن، أنه أكتشـــف هذّه الذّات في قريةٍ عند منحنى النيل، أغفلت خرائط الجُغرّافيا (رّسمياً) تحديد موقعها.

وعلى الرّغم من أن الجانب الأعظم، من الأحداث يقع في لندن، لكن الفارق الذي صنعه مصطفى سعيد في حيّاة النّاس، بوجوده في القرّية لا يضاهى.

ولنا أن نتخيل الكيفية التي أنفق بها ســبعة ســنوات من حياته في السجن، والخبرات التي خرج بها من هذا السجن، وما أضافه إليها برحلاته إلى الشـــرق الأقصـــى، قبل أن يحط رحاله في هذه القرية المهملة، التي يصـــنع في حياة أهلها فارقاً، لا يقل أهمية عن الفارق الذي صـــنعه بكونه مؤلف كتب؛ بالتالي منتجاً للمعرّفة، التي تضـــم الحقائق الأساسية المتعلقة بالذّاتِ والآخر، والوجود والكون والحيّاة حولنا، رُّغم مغادرّته لندن بعد إطلاق سرّاحه، وانقطاع أثره عن مسز روبنســون، بحثاً عن ذّاته التي يطمح أخيراً إلى اكتشـافها هنا في هذه القرية، في العادّي والمألوف والقوانين الاجتماعية، التي لطالما تمرّد عليها. يفشـــل في التكيف، إذ لا يفتأ غير العادي وغير المألوف، يطارد حياته الهارّبة من نفسها إلى نفسها.

”فجأة سمعته يتلو شعراً إنجليزياً، بصوتٍ واضح ونُطق سليم. قرأ قصيدّة وجدتها فيما بعد، بين قصائدٍ عن الحرّب العالمية الأولىٰ:

هؤلاء نساء فلاندرز ينتظرّن الضائعين،

ينتظرن الضائعين. الذين أبداً لن يغادروا الميناء،

ينتظرّن الضائعين، الذين أبداً لن يجئ بهم القطار،

إلى أحضانِ هؤلاء النُسوّة، ذّوات الوجوهِ الميتة،

ينتظرّن الضائعين. الذين يرقدون موتى، في الخندق والحاجز والطين.،

في ظلام الليل.

هذه محطة ”تشارنغ كروس“. الساعة جاوزّت الواحدّة.

ثمّة ضوء ضئيل، ثمة ألم عظيم..

بعد ذلك تأوه وهو لا يزال ممسكا الكأس بين يديه، وعيناه سارّحتان في آفاقٍ دّاخل نفسه ص: 24/23“

تدور ”موسم الهجرّة“ في جوهرّها، حوّل ”مفهوم اغتراب الذّات“، مع التركيز على البُعدِ المتمثل في انفصالِ مصطفى سعيد عما حوله، فهو كما قال عنه أستاذه "منطقة الروح داخله مظلمة ويفتقر للحب" لذا يغدّو من المستحيلِ أن يتصل بذّاته، أو يمد الجسور نحوها.

فهو في رّحلة دائمة بحثاً عن هذه الذات منذ طفولته الباكرة، عندما اتخذ وحده قرّار تسـجيل نفسـه في المدرّسـة، وعندما أناخ بعيرّه في القاهرّة، وسرّعان ما شد رحاله عابراً المحيط.

لقد انتزاع مصـطفى سـعيد نفسـه من عالمه اليومي، منذ الطفولة، مدفوعاً برّغبةِ اكتشـاف الذّات.. رُّبما في عالمٍ آخر جدّيد، وحاول رّسـم معالم صـورّة بوهيمية تلائمه.. رُّبما تقربه من هذا العالم غامض الملامح في خياله.. صـورّة تسـعفه على خلقِ علاقات، يفهم من خلالها ذّاته الهارّبة منه إليه!

ففي وصـفه لنفسـه وعلاقته بأمه: "كانت كأنها شـخص غريب، جمعتني به الظروف صـدفة في الطريق، لعلّني كنت مخلوقاً غريباً. لم نكن نتحدث كثيراً. وكنت، ولعلك تعجب أحس إحسـاسـاً دافئاً بأنني حر، بأن ليس ثمّة مخلوق.. أُم أو أب يربطني كالوّتد، إلى بقعةٍ معينة ومحيط معين.

كنت أقرأ وأنام وأخرج وأدخل، ألعب خارج البيت، أتسـكع في الشـوارّع. ليس ثمّة أحد يأمرني أو ينهاني، إلا أنني منذ صـغرّي كنت أحس بأنني.. بأنني مختلف.. أقصـد أنني لسـت كبقيةِ الأطفال في سـني، لا أتأثر بشـيء، لا أبكي إذا ضُـربت. لا أفرح إذا أثنى علي

المدرّس في الفصل. لا أتألم لما يتألم له الباقون. كنت مثل شيء مكوّر من المطاطِ. تلقيه في الماءِ فلا يبتل. ترميه على الأرض فيقفز؛ ص: 29/30"

"موسم الهجرّة" من خلالِ شخصية مصطفى سعيد، تُقدّم لنا إضاءة عبر ظلالٍ "رَقرّاقية"، لا هي ظِلّ ولا هي شمس، تشبه عالم مصطفى سعيد تماماً، في لقاءاته بعشيقاته، لمحات عابرّة وتقع الفريسة بغتةً بين يدي الصّياد الغارِق في الظلالِ، التي تكشف ملامحه ولا تكشفها.

هذه الظلال "الرَقرّاقية" التي أغرّقت غرفته بعوالمها التاريخية، التي لا يمكن التحقق منها، لأنها ببساطة لم تعد موجودّة doesn't exist هذه الغرّفة تجسد الإنفصال والإتصال، فالانفصال يجسدّه غرّق المكان في التارِّيخ. والاتصال هو الوقائع الجنسية، التي تجرِّي في هذا البُعد (الآن) المنبعث من (ماضي سحيق) لا يمكن الوصول إليه!

وهو ما اكتشفته "جين مورس"، لذلك لم تنزلق من سطح ذَاكرّة مصطفى سعيد، حتى بعد أن قتلها، ظل شبحها يطارّده؛ كما ذكرت حسنة بنت محمود للرّاوي ،وهي تحدثه عن الكلام الافرنجي أثناء النّوم.

رُّغم أن لحظة قتله لها، كانت هي بالضبط اللحظة التي عبر فيها، إلى تخوم ذلك التارِّيخ السحيق، فاكتشف ذّاته كأُكذُّوبة، ولم يعد راغباً في الحيّاة، كما أفادت وقائع استسلامه، وزهدّه في الحيّاة؛ الذي كشفت عنه ردود أفعاله في المحكمة.

فمشهد قتله الطقوسي لـ"جين مورس" يضيء لنا علاقة الاتصال الجنسي بالموت؛ بالتاريخ، على نحوٍ لا سبيل إلى إجهاضِ دلالاته، في اكتشاف أُكذُّوبة الأسطورَّة الذَّاتية، كما يسميها باولو كويلو "ها هي يا حبيبتي سفني تُبحر، نحو شواطئ الهلاك. ملت عليها وقبلتها. وشعرّت حد الخنجر بين نهديها. وشبكّت هي رجليها حوّل ظهري. ضغطت ببطء. ببطء. فتحت عينيها. أي نشوّة في هذه العيون (...)

وضغطت الخنجر بصدرّي، حتى غاب كله بين النهدين. وأحسست بدّمها الحار يتفجر من صدرّها، وأخذت أدعك صدرّها بصدرِّي. وهي تصرّخ متوسلة تعال معي. تعال لا تدعني أذهب وحدّي ص: 173"

وحتى بعد أن تآمر عليه القُضاة والمحلفين والمحامين والشهود، فلم يتم إعدامه كما يرغب، ظلت تلك الحقيقة التي رآها في عينيّ "جين

موري"، حقيقتها، حقيقته، حقيقتهما، في اللحظةِ الفاصلة بين الحيَّاة والموت، تطارّده إلى الأبد.

لم يعد هو نفسه ذلك الشخص الذي يبدو بوهيمياً، قلبه فارغ من الحب، يُطلق لأكاذيبه وغرائزه العنان "وصّحوت و"آن همند" إلى جواري في الفرّاش (...) "آن همند" قضت طفولتها في مدرّسة رّاهبات (...) حولتها في فرّاشي إلى عاهرّة (...)

غرّفة نومي مقبرّة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وساد سندسي دافئ، والسرّير رّحب مخداتهِ من رّيش النّعام، وأضواءٍ كُهربائية صغيرّة حمراء وزرقاء وبنفسجية، موضوعة في زوايا معينة، وعلى الجدرّان مرّايا كبيرّة، حتى إذا ضاجعت امرأة، بدى كأنني أُضاجع حريماً كاملاً في آنٍ واحد (...)

وذّات يوم وجدوها ميتةً انتحاراً بالغازِ، ووجدوا ورّقة صغيرّة باسمي، ليس فيها سوى هذه العبارّة: مستر سعيد، لعنة الله عليك؛ ص: 40"

فمصطفى سعيد قبل "جين مورس" وبعدها شخصّان مختلفين، ففيما مضى لم يكن سوى تجسيد لـ "عضو ذّكري".. أداة الغريزة والحميمِّية، التي تُعيد بها الطبيعة نقل الرَّغبة من بُعدها المعنوّي، إلى شكلها الطقسي المادي "كنت مخموراً. كأسي بقى ثُلثُها، وحولي

فتاتان أتفحش معهما، وتضـحكان. وجاءت تسـعى نحونا، بخطواتٍ واســعة تضــع ثقل جســمها على قدمها اليمنى، فيميل كفلها إلى اليســـار، وكانت تنظر إلي وهي قادمة. وقفت قبالتي ونظرّت إليّ بصـلفٍ وبرود، وشـيء آخر. وفتحت فمي لأتكلم. لكنها ذّهبت. وقلت لصاحبتي: من هذه الأُنثى؛ ص: 39"

هذا العضو الذّكري الذّي لا يميز في المرأة، سوى الأنثى، التي يسعى إلى تفكيك الإنسان فيها، إلى مكونه الحسي. إلى خطيئته الأولى. إلى ذاته كما كانت. إلى حضن الطبيعة الأم الرّحم.

لقد عاد إلى رّحم الأم، التي أبداً لم يشـعر بوجودها في حياته كأم منذ طفولته، وحتى لحظة مغادرّته القـاهرّة "لو أن أباك عاش لما أختار لك، غير ما اخترته لنفســك. افعل ما تشــاء. ســافر أو ابق. أنت وشأنك. أنها حياتك وانت حر فيها. في هذه الصرّة ما تستعين به. كان ذلك وداعنا. لا دموع. ولا قُبل. ولا ضـوضـاء. مخلوقان سـارا شــطراً من الطريق معاً. ثم ســلك كل منهما ســبيله. وكان ذلك في الواقع آخر ما قالته لي. فإنني لم أرها بعد ذلك؛ ص: 33"

وهكذا، فبعد قتله لـــــ"جين مورس" بالتالي إكتمال دورّة حياته، و مآلها إلى نهايتها الحتمّية، لا تتحقق هذه الحتمّية، وأيضـــاً لا يعود

بالإمكان، إعادة مد الجســـور إلى الرّحم الذي لفظه، لذلك تقتل حسـنة بنت محمود نفسـها وتقتل ود الرّيس، فزواج مصـطفى سـعيد منها محاولة يائسة؛ لاستيلاد نفسه من جديد؛ في هذا الرّحم.

وهي الفكرّة نفســـها التي داعبت خيـال ود الرّيس؛ الـذي على مشارف القبر، بشراءِ عمر جديد؛ عبر الزّواج من حسنة، والمحاولتين بمثابةِ عمل مناهض لقوانين الطبيعة.

فمصـطفى سـعيد ظن أنه قتل "جين مورس" (معنوياً) (هناك)، لكنه (هنا) يعيد بناء وكر لأكاذيب جديدة.. يبني غرفة مختلفة في داره.. في هذه القرّية المشـــيدّة من الطين الجالوص.. يبني فيها مغارّة الرّجل الأبيض، بســـقفها المعقوف وجدرّانها القرميد، المطعمة من الداخل بالرّخام، حيث تقف المدفأة الفكتورية، شـــاهدة النفي في حر خط الاستواء.

مصـطفى سـعيد يحيي "جين مورس" مادياً في حسـنة، التي عمل على تغييرها لتشبه (المدينة)، فهي لم تعد تشبه نساء (القرية) التي يريد أن يبذر في رحمها (لندن).

فالجميع لاحظوا أن حسـنة تغيرّت بعد أن تزوجت مصـطفى سـعيد، فمصـــطفى يريد بناء (المدينة) التي دمرته، في وجدان (القرية) التي

حُرّم منها، ولطالما تمناها في شخصية حاج أحمد جد الرّاوي.. صوت التاريخ!

ما حدث لم يكن صرّاعا بين شرق وغرب، وإنما محاولة لزرع أو توطين (جسد المدينة) في (روح القرية)، النتيجة (الانقلاب على مشروع المنوّر الغربي).. دمار التجربة بموت حسنة، وود الرّيس. التجربة قتلت نفسها.

مصطفى سعيد كأي إنسان عارٍ من الأقنعة، لا يملك إجابات على الأسئلة التي توهمه الأقنعة بامتلاكها، ورُّغم اضطرابه يضعف كإنسان، لكن لا يصل حد العدّم، كأي إنسان يعاني الحيرّة والضياع والتخبط، ولكن مجرّد تملصه ومحاولته الإنتقال للحيّاة تحت أفق جديد، في هذه القرّية، وسط شخصيات كحاج أحمد ومحجوب والطاهر الرّواسي، هو جهد إنساني، للانعتاق من قبضة الاغتراب الوحشية، أو على الأقل لفهمه؛ تمهيداً لمواجهته ومحاولة قهرّه.

الملمح الأبرز، في علاقة مستر سعيد بـ"جين مورس"، أن (جين) امرأة لا سبيل إلى نسيانها، فهي ذاته التي يهرّب منها. ويرغب في القضاءِ عليها في الآنِ نفسه، وما شبحها الذي يطارّده في غرفة نومه

مع حُسـنة، سـوى شـبحه هو شـخصـياً.. فهي المرآة التي تعكس ذاته.. ماضيه وحاضره.

ففي هذا البُعد تعيد علاقته بجين مورس، المرأة الوحيدة التي لديها قُدرّة التأثير فيه، إلى أذهاننا حشداً من النساءِ في عالمه، في مقدمتهن إيزابيلا سيمور، هذه النُوعية من النساء، هي من القوّة بحيث تتحدىٰ إمكانية النسـيان، ولكن ذلك لا يعني أن هذه الإمكانية، نابعة من طابعهن الإيجابي، وإنما هي صـادرّة على وجه التحديد، من قدرّته على التأثير فيهن، وعلى لفته نظرّهن وعلى الإعلان بالحضور، الذي يوشك أن يكون صرّخة في وجه الوجود بأسره.

والعلامة –الاضـاءة الأكثر بروزا التي يقدمها لنا النّص هنا، في غمار ارتيـادنا لعـالمـه البوهيمي الغـامض والملتبس، هي تلـك اللحظـة الفرِيدة، التي تخلق الحميمية بينه وبين "جين مورس" في مزيج القتل الطقوسـي؛ والممارّسـة الجنسـية، وخروج الرّوح، في لحظة الذّروة والقذف.

هذه اللحظة تنحدِّر من ينابعٍ بعيدّة.. من علاقته الغرّيبة بأمه، التي تتمظهر في علاقة أخرى، بأول امرأة في حياته ليسـت أمه، وبمثابة الأم في الوقت نفسـه "فقلت له: أنا بخير يا مسـتر روبنسـون، ثم

قدّمني إلى زوجته. وفجأة أحســـــــت بذرّاعي المرأة تطوقانني، وبشفتيها على خدي. في تلك اللحظةِ أنا واقف على رّصيف المحطة، وســط دوّامة من الأصــواتِ والأحاسـيس، وزندا المرأة ملتفان حوّل عنقي، وفمها على خدّي. ورائحة جســـمها رائحة أوروبية غرّيبة، تدغدغ أنفي.

وصدرّها يلامس صدرّي. شعرّت وأنا الصّبي إبن الإثني عشر عاماً، بشهوةٍ جنسية مبهمّة. لم أعرفها من قبل في حياتي (...) كنت أنظر إلى شـــعر ابطيها وأحس بالذُّعر.. لعلها كانت تعلم أنني اشـــتهيها. لكنها كانت عذّبة. أعذب امرأة عرفتها، ص: 36/35"

"موســـم الهجرّة" في مظهرٍ آخر من مظاهرّها، بمثابة بحثاً ســـردياً.. روائياً، في تأمل الإنســـان والمكان من حوله، والنّظر إلى هُوّية المكان المتغير، في صـــــورّة الرّحيل الدائم، من الخرطومِ إلى القاهرّة إلى لندن إلى هذه القرّية المنسـية. ومن هنا فإن المكان المتغير، يطبع مصـطفى سعيد بطابعه في علاقاته المتغيرّة بالنساء "جلبت النساء إلى فرّاشـي. من بين فتيـاتِ جيش الخلاص. وجمعيـات الكويكرز. ومجتمعـات الفـابيـانيين. حين يجتمع حزب الأحرار أو العمـال أو المحـافظين أو الشـــيوعيين، أُســـرج بعيرّي وأذهب (...) وفي المرّة الثانية قالت لي

(جين مورس): أنت بشـــع. لم أر في حياتي، وجهاً بشـــعاً كوجهك، وفتحت فمي لأتكلم لكنها ذّهبت، ص: 40“

فالتغيير وســم علاقاته المعقدّة، تعقد العوالم التي شــكلّته.. مغامراته الجنسية، ومطاردة فتيات ونساء المقاهي.. في الحانات و الهايدبارك.. رّحلة بدأت من حيث (ضـــحك القدر) إلى ما وراءِ البحار، على مدى اللا مكان إلى اللامكان، إذ ينتهي به المطاف في قرية مهملة منسية!

رّحلة لم تفضـي إلى الغاية الوحيدّة التي أرادها بوّعي: تجذير نفسـه في مكان.. في رّحم، ليولد من جديد. وعندما يفشل، يُقرّر تجنيب ولديه عناء تلك الرّحلة، إذ يوصّي الرّاوي ”جنبهما مشقة السفر“ لإدراكه أنه فشــل في إعادة إنتاج نفســه مرّة أخرى. في هذا المكان (الثابت) الرّاســخ كحاج أحمد (جد الرّاوي)، الذي تتعاقب عليه الفصــول، دون أن يعتريه تغيير!

”ولما ابتلعت اللُجة الســاحل، وهاج الموج تحت الســفينة، واســتدار الأفق حوالينا، أحســـســـت تواً بأُلفة غامرّة للبحرِ. أنني أعرّف هذا العملاق الأخضــر، اللامنتهي. كان يمور بين ضــلوعي. واســتمرأت

طيلة الرّحلة، ذلك الإحســـاس. في أني في لا مكان، وحدّي أمامي، وخلفي الأبد. أو لا شيء (....)

وحملني القطار إلى محطةِ فيكتوريا، وإلى عالم جين مورس. كل شـــيء حدث قبل لقائي إياها كان ارهاصاً، وكل شيء حدث بعد أن قتلتها كان اعتذاراً، لا لقتلها. بل لأُكذُّوبة حياتي؛ ص:39/37/36"

مصطفى سعيد في "موسم الهجرَّة" تخلّص من شخصيةِ الرّاوي (الأنا) البطل، ليحل ذاته كـــ(مركزية قضيبية) محضة، ولم يستعيد شخصيته المختبئة خلف (قناع القضـــيب) إلا عندما تهشـــمّت هذه (المركزّية القضـــيبية) على حصـــونِ وجُدُر الكّر والفر، بينه وبين (جين مورس) فالمبادرّة لم تعد في يدّه كما أعتاد، فـــــ (جين مورس) تمثل (مركزية العضـــو الأُنثوي) بالمقابل.. الذي حطم (مركزيته القضـــيبية)، فهي لم تنفق طفولتها في مدرّسة رّاهبات، وليست جاريّة له كسوسن.

أنها مالكة لجســـدها تفعل به ما تشـــاء، مع من تشـــاء.. في الوقت الذي تشاء، وهو يعلم ذلك!

لقد كسرت مركزيته الاحتكارية كـ (ذكر) بانتقالها من موقع (المفعول بها) إلى موقع (الفاعل الجنســـي)، كما يتجلى ذلك بوضـــوح، في اللحظة التي قرّر فيها قتلها.. وجدها تنتظره على الفرّاش عاريّة، هو

الذي اعتاد أن يأخذ فريسته عبر ممر الصالة القصير، حرّمته (لذّة رّحلة الإغواء).

كانت جاهزّة لأن تمنحه نفسها في هذه الليلة.. هي التي قادته وأحاطته بظلالٍ كثيفة من الغُوّاية، حتى تردد للحظة في قتلها ”أفعل كل شيء حتى أُدخل المرأة في فراشي. ثم أسير إلى صيدٍ آخر (...) وجدتها عاريّة. مستلقية على السرّير. فخذّاها بيضاوان مفتوحتان (...) حنّ قلبي إليها أول ما رأيتها. هل كان معك أحد؟ (...) لم يكن معي أحد. هذه الليلة لك أنت وحدك.. أنا أنتظرك منذ وقت طويل (...) هل تسببت في انتحار آن همند؟

لا أدري!

وشيلا غرينود؟

لا أدري!

وايزابيل سيمور؟

لا أدري!

هل قتلت جين مورس؟

نعم، ص: 171/39/ 42/41“

عبر هذه اللغة المقتضبة المشحونة الحائرة، يحفر النّص في الطبقاتِ الخفيّة.. في الأعماقِ السحيقة للوجدان.. تلك المناطق القصيّة الثاوّية في مجون الإنسان، لكن دون أدنى شعور بالذنب، فالمجون هنا تعرّي وتبسُط و(طق حنك) يُعطل مفهوم الإحساس (بالتأنيب)، فلا يعود هذا الإحساس عاملاً من عوامل تحديد (الوّعي الإجتماعي) و(الأخلاقي) في هذه اللحظة الحميمّة بين أصدقاء.

وإذا عبّر هذا عن معنى ما، في ارتكاب (الفعل الجنسي) خارج (الإطار المؤسساتي)، كاختطاف ود الرّيس في صباه، لتلك الفتاة. فيما أهلها منشغلين بالحفل، فهو ليس تعبيراً عن (إغترّاب الفرد) في (وّسطه الإجتماعي) أو (ثقافته)، وتدّمير لصورته الأخلاقية.

إنه ببساطة مجرد (طيش مراهق) معتاد في هذه المجتمعات، التي (تتقنع) بقدرٍ أقل من الأقنعةِ، فالمعالجة حاضرّة: تزويج الشاب الطائش، لممارسة الجنس في إطار مقارّبته الإجتماعية الرّسمية، لكن ود الرّيس يظل حتى وهو في أرذل العمر طائشاً!

في التحليلِ النهائي سواء عبر هذه المقارّبة، أو دونها يظل إسم الفعل نفسه: جنس، بصرف النظر داخل أو خارج المؤسسة.. رغم أنف التغيير القيمّي الذي تقترحه هذه القرية المنسية، في ربطها لهذا الفعل

بالمرّحلة العمريّة، والفرص التي تتيحها للإفلاتِ من العقّاب "وبعد يا حـاج أحمـد، أن ركبـت البنـت أمـامي على الحمـار. وهي تفلفص وتتلوى. وبالقوّة جردتها من جميع ثيابها. حتى أصـــبحت عاريّة كما ولدتها أمها.

كانت فرخة عديلة. من جواري بحري. بلغت توها. النّهد يا حاج أحمد كأنه طبنجة. والكفل إذا طوقته بذرّاعيك لا تصـــل حدّه. وكانت مدّهنة ومدلكة. جلدها يلمع في ضـوء القمر. وعطرها يدوخ العقل. ونزّلت بها إلى منطقة رّملية وسط الذرّة (...)

وقالت له بنت مجذوب وهي تضحك: ومن يومها وأنت تركب وتنزل كأنك فحل الحمير، فقال لها ود الرّيس: هل أحد يعرّف حلاوة هذا الشـــيء أكثر منك. إنك دفنت ثمانية أزواج. والآن أنت عجوز كركبة. لو وجدته لما قلت لا. وقـال جدي: سمعنا أن غنج بنت مجذوب شيء لا يتصورّه العقل.

واشـعلت بت مجذوب سـيجارّة وقالت: علي الطلاق يا حاج أحمد، كنت حين يرقد زوجي بين فخدي. أصـرّخ صـراخاً تجفل منه البهايم المربوطة في مراحها في السـاقية.. علي الطلاق كان عنده شـيء مثل الوّتد. حين يدخله في أحشائي لا أجد أرضاً تسعني. كان يرفع رجلي

بعد صــلاة العشــاء، وأظل مشــبوحة حتى يؤذن أذان الفجر؛ ص: 84/85"

هناك جســوراً لا حصــر لها تمتد بين "موســم الهجرة إلى الشــمال" والواقع اليومي في الحيّاة دون أقنعة، خلال تفاصـــيل وجزئيات النســيج الحياتي، في هذه القرّية النموذجية لقرى فلاحين الســودان، الخالية من الأقنعة التي يرتديها الأفندية المأزومين في المدّن، فأخطر (تابو) في الوجدّان الثقافي، يتحوّل بقدرّة قادر، إلى مجرّد حكايات مسـلية في جلسـات الأُنس "قالت بنت مجذوب: حرّيم النصارّى لا يعرّفن لهذا الشـيء كما تعرف له بنات البلد. نسـاء غُلُف. الحكاية عندهن كشــرب الماء. بنت البلد تعمل الدلكة والدُّخان والريحة. وتلبس الفركة القرمصـــيص. وحين ترقد على البرش الأحمر، بعد صــلاة العشــاء، وتفتح فخذيها. يشـعر الرّجل كأنه أبو زيد الهلالي. الرّجل الما عنده همه يصبح له همة (...)

وقال ود الرّيس: علي اليمين يا حاج أحمد لو ذقت نســاء الحبش والفلاتة، كنت رّميت مسبحتك. وترّكت صـلاتك ما بين أفخاذهن. كأنه الصــحن المكفي. صـاغ سـليم. بكامل خيرّه وشـرّه. عندنا هنا يقطعونه ويتركونه مثل الأرض الخلاء (....)

فقال ود الرّيس: على أي حال. أنا في يومنا هذا. انشـــط واحد فيكم. وعلي اليمين بين فخذّي المرأة. أنا أنشـــط من حفيدك هذا. فقالت بنت مجذوب: أنت تفلح في الكلام. ولابد أنك تجري وراء النساء، لأن بضاعتك مثل عقلة الأصبع.

فقال ود الرّيس: لو كنت تزوجتني يا بنت مجذوب، لوجدت شـــيئاً مثل مدافع الإنجليز. فقالت بنت مجذوب: المدافع ســـكتت وقت مات ود البشـير. أنت يا ود الرّيس رّجل مخرِّف. عقلك كله في رأس ذكرّك. ورأس ذكرك صغير مثل عقلك؛ ص: 93/90"

ومع ذلك لا تخلو "موســم الهجرّة" من أجواءِ الفســاد الســياســي، والرِّيف المهمل، المدن الخالية من الرّوحِ، والطرُّق المفتوحة على عدّم الصــحراء، التي يبث فيها المســافرين الحيّاة بغتةً، فيقيمون حفلاً، ثم يغادرّون، لتعود الصحرّاء سيرتّها الأولى!

يتم التعبير عن كلِ ذلك في السّرد، بلُغَّةٍ متدّفقة.. مفعمّة بثقة ضمير المتكلم، الذي ينطلق عبر (الأنا) الســحرِّية للحكي عن أعرابي يكاد يموت من (قرياف الكيف)، ومسافرين مع مسار النيل وعكسه، عبر ســـباســـب ووهاد، تبدو كأن لا نهاية لها، وكل هؤلاءِ وأولئك، لا يتذكرّون أحداثاً غابرّة، ولا يعيدون صـــياغة تجاربهم بشـــكل جديد،

وإنما يحيون في مسارِ الرّحلة نفسها، بحفلها الذي أقاموه عفو الخاطر في صحراء (صّي!).

ويبلغ وّهج هذه (الأنا) الرّاوية ذُروّته، في التلاعبِ. عندما يسعى الرّاوي لإحراقِ غرّفة مصطفى سعيد (وّكر الأكاذيب والخرّافات) فيترّاجع، وعندما يسعى لتأكيد إحتمال الموت مثله غرقاً في النيل، فيترّاجع، ليتراجع بذلك النّص إلى فضاءاتٍ مفتوحة في أفق التوقعات: وهل مات مصطفى سعيد حقاً أو انتحر غرقاً، إذن أين جثته؟

أُفق الممكنات سقفه يرتفع. فلا نهاية ولا بداية، فقط مغامرّة سّردية مستمرّة! تتلاعب بتوقعاتنا لتقويلها ما نشتهي!

ولكن (فعل القتل نفسه) ما هي دلالته الرّمزية: قتل (مصطفى سعيد) لـ (جين مورس).. وما المشتركات التي تجمع بين (حسنة بنت محمود) و(جين مورس)، وهل يمثل قتل (مستر سعيد) لـ (جين مورس) قتلاً رمزياً لكل ما يمثله (مستر سعيد) كـ (مركزية قضيبية) وأدها بزواجه منها، وأراد (ود الرّيس) إحيائها.. إحياء ما لا ينبغي أن تُبث فيه الحيّاة. فضحت (حسنة بنت محمود) بحياتها فداءً لهذه القيمّة، وفيما يختلف قتلها لنفسها، وقيادة (جين) لمستر سعيد كي

يقتلها. ما الفرق بين موتها وموت (جين؟) فكلاهما كانتا تسعيان إلى التحرّر واكتشاف ذّاتيهما في مرآة (مستر سعيد) و(مصطفى سعيد).

"كان المصباح موقداً، وود الرّيس عارياً كما ولدته أمه، وبنت محمود ثوبها ممزّق. وسراويلها. هي الأخرى عاريّة. كان البرش الأحمر يعوم في الدّم (...).

بنت محمود معضوضة ومخدوشة، في كل شبر من جسمها. بطنها. أوراكها. رّقبتها. عضّ حلمّة نّهدها حتى قطعها. الدّم يسيل من شفتها السفلى (...) وود الرّيس مطعون أكثر من عشرّة طعنات. طعنته في بطنه. وفي صدرّه. وفي محسنه (...) وجدناها على ظهرها، والسكين مغروز في قلبها. فمها مفتوح وعيناها تبحلقان كأنها حيّة. وود الرَّيس لسانه مدلدل بين فكيه، وذرّاعاه مرفوعتان في الهواء؛ ص: 134"

آخيراً، إن "موسم الهجرة إلى الشمال" صاغت الأسئلة حوّل تباين البشر، وهم خلف أقنعتهم وبدونها، هذا التباين الرّهيب الذّي يُنذر بالمأساةِ، بين (المظهر الخارجي) و(الجوهر الباطني) للإنسان.

ورُّغم أن النَّص يقع في الفتنة بالمكان (كلية غردون، المدرسة الثانوية في القاهرة، لندن، المحكمة، اكسفورد، القرية، إلخ) واتصال المكان

بعقله، بحيث شــكلا كياناً واحداً، محتقن بالجنس ومترتباته، وفي الآن نفسه عقل محض دون قلب، أغرّى صاحبه بإطلاق العنان لأفكاره، التي تجسـدت في المكان الغارِق في اللوحاتِ والظلال، التي يشـكّلِها البخور والروائح، التي يصنعها. فينحدّر بها إلى أزمانٍ سحيقة.. هذا المكان الغارِّق في ظلامٍ مطبق، ومأســاة أيروتيكية مشــبعة برطوبة التاريخ وزّنخه.

لا شـك أن "موسم الهجرّة إلى الشمال" تبوأت المكانة الخالدّة، التي تليق بها في تارّيخ الرِواية في الســودان، والعالم الواســع، بعوالمها وأخيلتها، ومفرداتها المتجددّة وأفقها، كرِوّاية تشــتغل في (نزِع الأقنعة) عن كل هؤلاء المنافقين من حولنا.



هوامش

[1] الطيب صالح، موسم الهجرّة إلى الشمال (الأعمال الكاملة)، دار العودة بيروت، ١٩٩٦.

[2] أنظر: هشام علي، إشكالية المثقف والغرب في الرواية العربية "موسم الهجرّة إلى الشمال نموذجا"، مركز عبادي للدرّاسات والنشر، اليمن، ٢٠٠٦

[3] د. جابر عصفور، "موسم الهجرة إلى الشمال: الرواية وتقنية التوازي"، مجلة العرّبي، الكويت، أكتوبر ٢٠٠٥

[4] إلى جانب "ألف ليلة وليلة" الكتاب التراثي الأشهر، نجد الكثير من المواضيع، التي كتب عنها المؤرخون ورجال الدين" بحرّية مطلقة، يتم فيها تداوّل (الحكّايا الجنسية) بسردٍ شفوي، مصحوبًا بروحِ الدُّعابة، حتى أن أغلب الشعراء في العصرين (العباسي والأموي)، كانت تُروى على ألسنتهم "قصص جنسية" كانت تتقبلها العامة بروحِ الطُرفة، وعلى رأس هؤلاء الشاعر الذي اشتهر بالمجون "الحسن بن هانئ "أبو نواس.

وفي هذا السياق، يُقدِّم لنا كتاب "الوشاح في فوائد النكاح" الذي ألفه رجل الدين "جلال الدين السيوطي" صاحب تفسير الجلالين. الأحاديث والآثار الجنسية المروية، عن فوائد الجماع شفهيًا بين العرّب.

كذلك كتب الإمام السيوطي في المعنى الايروتيكي نفسه "رشف الزلال من السحر الحلال" إلى جانب كتابه "نواضر الأيك في معرِّفة النيك" والذي يروي

فيه السـيوطي تجربة)ليلة الدّخلة) لعشـرين عالماً معتبراً من علماءِ الأمة. كل منهم يتحدث عن ليلته الأولى بعد الزواج، بين الهزل والضـحك، يرويها السيوطي عن لسانهم بأسلوب لُغّوي رّصين، ما يجعل لكل واحد من أصحاب القصص)سيرّة ذاتية) تؤرخ لليلته الجنسية الأولى.

كذلك "ديوان أبي حُكيمة "راشد بن إسحق، الذي يحكي حروب أبي حكيمة مع (عضوِّه الذكرّي)، خلال العصر العباسي، وما كان يصحبه من معاناة في سهراته الحميمية، مظهراً الجانب الآخر من حيّاة الشاعر، كون معظم النصوص تحمل كلاماً حزيناً مرّةً، وكلاماً فيه الكثير من اللوم والإهانة تارةً، تاركاً بينهما فاصلاً للفكاهة والطُرفة.

كذلك كتاب "نُزّهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب" لشـهاب الدين أحمد التيفاشـي، والذي له في التراّث الجنسـي العرّبي أكثر من كتاب، إلا أن ما يميز هذا الكتاب، أن الحديث فيه عن ممارسـة الجنس في (مختلف الطبقات(في القرن السابع الهجرّي، إلى جانب معظم النصوص الشعرية التي كانت متداولة في ذلك الوقت.

وكذلك كتاب "رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه" لأحمد بن سليمان، ويقال أنه ألف هذا الكتاب بأمر من السلطان سليم الأول، قدّم فيه خُلاصة التراّث الجنسي، في عصور العرّب السالفة. وما يميز هذا الكتاب أنه يعتبر من أولى المحاولات، في البحث داخل مجاميع (التراث الجنسـي) عند العرب، كون صـاحبه عمل على تجميعه من كتب ترّاثية أخرى، أي أنه حاول أن يقدم

خلاصة الترّاث الجنسي عند عصور العرب السالفة، ما يجعله من الكتب التي لا تزال تحظى بشعبية كبيرّة حتى عصرنا الحالي.

وكذلك كتاب "تحفة العروس ومتعة النفوس" لأبي عبد الله التيجاني، أحد أئمة المذهب المالكي، ويقال إنه كتب (تحفة العروس ومتعة النفوس)، لأحد الأمراء الحفصيين في أوائل القرن الثامن الهجرّي، كما أن معظم المستشرقين اهتموا بتحفة التيجاني وقاموا بنقله إلى أكثر من لُغَّة حيَّة، من بينها الألمانية، والفرنسية، والإنجليزية.

وقد وصفه العلامة حسن حسني عبد الوهاب بأنه (مجموع أدبي رائق). واعتمد التيجاني في تأليفه لهذا الكتاب، على مصادر متنوعة من بينها، كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصبهاني، و(إحياء علوم الدين) للإمام الغزالي، و(زهر الآداب) لأبي إسحاق الحصرّي، إضافة للأحاديث النبوية، والآيات القرآنية، والأحاديث الشفوية المتناقلة بين الأعراب.

وتجدر الاشارّة في عصرنا الحالي، إلى ديوان الشاعر المصرّي الساخط نجيب سرور (كثميات) الذي هجى فيه كل شيء، فلم يترك فرضاً ناقصاً. وهو شعر لا يختلف كثيراً عن "الشعر السري" لبعض الشعراءِ الذّي كانوا يسجلونه في أشرطة كاسيت ذات تدّاول محدود، أو يتداولونه في القعدّات الخاصة بـ شالياتهم.

وظني أن هذا النّوع من الشعر الذّي يصف غزوات هؤلاء الشعراء العشاق، كان منتشراً في البلدان العرّبية. وما مسدار (المطيرق) للحاردلو إلا نموذجاً معلناً عفيفاً، يعكس ظلال الشعر السرّي.

[5] كولن ولسن، أصول الدافع الجنسي، ترجمة يوسف شرورو وسمير كتاب، دار الآداب، بيروت ١٩٨٦، ص:21

[6] الكبير الداديسي، أزمة الجنس في الرواية العربية– بنون النسوة، مؤسسة الرّحاب الحدّيثة، بيروت، لبنان، ٢٠١٧، ص: 9"

قراءة في بندر شاه: بنية التغيير والتحوّلات

١. ضو البيت[1] المنقذ الذي لم ينتظره أحد

عتبة العُنوّان والإهداء:

العُنوان الرّئيس لهذه الرّواية بجزئيها هو (بندرشــاه [2]) (وقد ورد في معجم المعاني، أن الكلمة: بندرشـاه؛ تعود لأصـل فارسـي هو (شـاه بندر)، إذ أن كلمة (شـــاه): تعني (رئيس) أو (زعيم) أو (حاكم)، وتفيد كلمة (بندر) اسماً مذكراً يكثر اســـتخدامه في إمارات الخليج، ويعني (الميناء)، أو (مرسـى السـفن). و(البندر) في هذا السـياق هو المدينة الساحلية، لكنه يطلق أيضاً على البلد الكبير.

وقد عمد الطيب صـــالح هنا، على تقديم الجزء الثاني وتأخير الأول فبدلاً عن (شاهبندر) أصبحت العبارّة اسماً مركباً واحداً (بندر شاه)، لكنها تنطوي على المعنى نفسه. أي رئيس أو زعيم البلدة..

أما هذا الجزء الأول من ثنائية بندر شـــاه، فقد وسمه الطيب صـــالح باسـم (ضـو البيت) بمعنى نور البيت وإشـراقه، وهو والد بندر شـاه، الذي استمد منه نور الزّعامه واشراق النفوذ.

ولعل عائلية الحكاية المركزية، هو ما دفع بالطيب صـــالح في عتبة الإهداء، بإهدائها إلى أمه وأباه وشـــقيقته وشـــقيقه، ما يحيل إلى خصوصية النّص (بندر شاه).

وبذلك يُرجع الطيب صـــالح؛ على مســـتوى المقولة المركزية للنص، الصـراّع (العام) إلى وحدة بنائه الأســاسـية (الأسـرّة). ولذلك يُضـئ العُنوان بدرج، بكونه أحدوثة عن كون الأب ضـحية للجد والحفيد، على المستوى العائلي.

وعلى المســتوى العام؛ فإن تحالف الماضــي والحاضـر، هو ما يحدد المستقبل.. أو بلغة أخرى، أن المستقبل ضحية للماضي والحاضر.

وهذا يحيلنا إلى العُنوان (بندرشــاه) كعنوان ترّاثي، والخط الذي كُتب به العُنوان وشــرحه أحدوثة (أميري) فهو أيضــاً خط تراثي، فالطيب صـــالح هنا ينطلق من التراث في رّسمه وأســـلوب تركيب الجملة، فالاستهلال نفسه لا يُحال إلى زّمن بداية تامة، فهو زّمن الأحدوثات وزمن ألف ليلة، الذي يُحيل الحكي إلى نفسه.

فهي أحدوثة تناقلتها الألسـن، من مكان إلى مكان عبر التارّيخ، عَبْرَ ما يمكن تســـميته "بفَنِّ العَلاقة [3] "فعند نزول الليل، يمكن لكلمةٍ ظلَّتْ محظورّة طوال النهار، أن تُعَبِّرَ عن نفسها وتصبح متداولة..

لقد اختار الطيب صـــالح نوعاً من السّـــرد –يعتمد على القفزات السـريعة للحكايات، والحوارّات– كأسـلوب للإقرار بتواصـل الحكي في بُعده الميتاروائي، الذي يخضـــع لمنطق زّمني مختلف؛ بالتالي منطق سّردي مختلف.

فود حامد هي الزّاوية التي تُرى منها الحيّاة، وهي محدّدة من المهد إلى اللحد. فالتغييرات والتحوّلات تحدث داخل هذا النســق، الذي يجمع داخله بين الغيبي اللازّمني، والمادي الزّمني.

وهكذا تشـتغل بندر شـاه؛ في توليد حكاية أخرى عن حكايتها لدى قارئها؛ من التفاصــيل الكثيرّة، التي ولدتها رؤية قارئها؛ للعالم والحيّاة والنّاس.

إذ يســتوعب القارئ بواســطة هذه التفاصــيل، التحوّل الذي يطرأ على الحاضـر، ليصـير راهناً في الماضـي.. والماضـي راهناً في الحاضـر. فالرؤيا هنا لا حدود لها، وكذا شـخصـياتها جميعهم مروا بهذه الرؤية؛ سواء تجلت في نداءٍ غامض أو صوتاً تكشف عن (الشيخ الحنين) أو غيرّه.

وفي الزّمن نفســه.. على مشـارف الفجر، بحيث بدت مسـألة الزّمن، وإعـادة إدخـالـه في توقيت محدد، تتميز بالثَّبَات والتِّكْرَار. ما بين

الواقع والخيال. فالزّمن فجر، قُبيل صـــياح الدّيكة، حيث الهواتف الخفية، تجعل محيميد والطريفي وسعيد؛ أسرى النداء والهتاف؛ الذي أغرقهم تحت طائلة إغراء إرادة الحديث عن التحوّل، الذي عاشـــه كلٌ منهم لحظتها!

تحت وطأة هذا النداء، الذي ســـلبهم إرادتهم؛ وقادهم كالنيام.. تنفتح حكاية بندر شــاه، على نوافذها في الماضــي البعيد وحاضــر الماضي/ الرّاهن.

في ود حامد فضــاء مزدوج للزّمن، ينقســـم داخله الشـــخوص عبر صــرّاعاتهم، وكذلك فضــاء آخر؛ مشــبع بالحُلم والحكايات، المنبعثة من الوجدان الثقافي لود حامد؛ مركزها (الشـيخ الحنين) و(بندرشــاه) و(صوت جد محيميد/ التاريخ)..

فأشــخاص كالطريفي؛ يرون أنفســهم ورثّة لبندر شــاه؛ فالنداء يفتح أبواب متخيـلٍ مجنح، يقتلعهم من يقينهم ليرّمي بهم في لجج القلق، يريدون أن يحلوا محل محجوب وعصابته.. محل بندرشاه.. أن يصبحوا زعماءً لود حامد.. لكن كيف بدأت الحكاية؟

بدأت من هناك.. فقبل عقود خلّت، رّمت أمواج النيل بضو البيت؛ على "قيف نهر ود حامد" فـــ"ضو البيت" كما تصورّه الرّواية، هو شخص غرّيب، أخضر العينين. أبيض اللَّون، مجهول الهُوِّية.

رّمت به أمواج النيل إلى ود حامد، ذات فجرٍ غامض، وهو بين الحيّاة والموت!.. على جنبه الأيمن جُرح مميت. وكان فاقداً للذّاكرة. لا يعرّف من هو، ولا من أين جاء، ولا ما الذي أصابه!..

عالجه الأهالي وأطلقوا عليه اسـم ضـو البيت "نحن كما ترى، نعيش تحت ســتر المهيمن الدّيان، حياتنا كد وشــظف، لكن قلوبنا عامرّة بالرّضى. قابلين بقسمتنا الــ قسمها الله لنا. نصّلي فروضنا، ونحفظ عروضــنا. متحزّمين ومتلزمين على نوايب الزّمان، وصــروف القدر. الكثير لا يبطرنا والقليل لا يقلقنا.

حيّاتنا طريقها مرسوم ومعلوم من المهد إلى اللّحد. القليل الــ عندنا عملنا بســواعدنا. ما تعدينا على حقوق إنســان، ولا أكلنا رّبا وسُحت. ناس سلام وقت السلام، وناس غضب وقت الغضب. الـ ما يعرّفنا يظن أننا ضــعاف، إذا نفخنا الهوا يرمينا، لكننا في الحقيقة مثل شــجّر الحرّاز النابت في الحقول، وأنت يا عبد الله جيتنا من

حيث لا ندري، كقضـاءِ الله وقدرّه. ألقاك الموج على أبوابنا، ما نعلم أنت مين، وقاصد وين. طالب خير أو طالب شر.
مهما كان نحن قبلناك بين ظهرانينا، زي ما نقبل الحر والبرد والموت، والحيّاة، تقيم معنا.. لك ما لنا وعليك ما علينا. إذا كنت خير تجد عندنا كل خير. وإذا كنت شـــر فالله حســـبنا ونعم الوكيل، ص : 123 /124“

وهكذا أسلم ضو البيت وتم ختانه، فالأحدوثة هنا تُثِيرُ في الآخرين.. الذين يســتمعون إليها؛ ســلطةَ الحكي التي ســتجعل منهم أنفســهم رُواة؛ يســـردون ما حدث.. بالتالي ســـلســـلة لا نهائية من توالي الســـاردين، والحكايات التي يُعاد إنتاجها من الحكاية نفســـها. عبر زّمن غير محدد؛ فـالزّمن يتحرك من خلال عـدة رُواة، محيميـد ليس سوى واحد منهم.
فبندرشـــاه لا تملك زمناً يؤطرها، فهي تُســـرد داخل بنى زّمنية مختلفة باختلاف الرُواة، وأجيـالهم المتعـاقبـة في ود حـامـد، وعـالم ود حـامـد نفســه؛ هو جزء من حكاية بندر شـاه، فهو كعالم (ود حامد) ينطوي على حكايات عديدة، لا تأخذ شـــكل وحدات معزولة لكلٍّ منها بداية ونهاية، بل تدخل ضـمن مشـروع كليٍّ، ينخرط في حكاية ضـو

البيت "تعطوني قطعة أرض أشـــتغل فيها وحدي، فأنا رجلٌ غرّيب. وما أحب أدخل مع أهل البلد في مشاكل بسبب الشغل (...) قبل ضـو البيت الهبة وبدأ العمل فوراً (...) وكان هو أحضـر معاه بذرّة التمباك في العلبة الطلع بيها من النيل (...) أشتغل كأنه شيطان من نسـل إبليس (...) زرع الطماطم والبصـل والبامية والقمح والشـعير واللوبيا، ص: 127"

ولم يعد ينقصـه شـيء سـوى إكمال نصـف دينه، ليضـرب جذوره عميقا في هذا المكان الذي رّمت به الأقدار إليه؛ وهو كمصـــطفى سـعيد تحاصـر ذكرياته أحلامه عندما ينوم، فتحولها الى كوابيس"هل يذكر شـيئاً من ماضـيه؟.. فأجابت: تجيه أطياف ذكريات، ذكريات معارك وحروب في الغالب. يتكلم عن الطعن والضـــرب والمدافع والبارود. يعرق ويجف وتصـــيبه رجفة. يكاد يغمر. يرجع لحالته هو يضحك وأنا أضحك، ص: 137"

بل هو وجه آخر من وجوه مصـــطفى ســعيد، غريب مثله، منبت، جاء الى ودحامد من لا مكان، حيث يقف النّهر جســراً عبرا خلاله من وإلى ود حامد، وكلاهما زرع نفســه في أرض غريبة عنه، تحاصـره

ذكريات معاركه وحروبه الماضية. بل وكان عُرسه كعرس الزين، جاءه الناس من كل مكان.

كانت فاطمة طبيبته في أول مجيئه مصاباً، وهي التي علمته القراءة والكتابة، وحفظ على يديها شيئا من القرآن، وهي من كانت تساعده في الحقل. رّف قلبه لها. ورّف قلبها له، وهكذا زوجوه لها، بعد برهة من التردد؛ في إعطاءِ ابنتهم لغرّيب، لا يعلمون عن ماضيه شيئاً "ضو البيت أصبح زينا ومتلنا على الخير والشر. في الحارّة والباردة. وما دام طلب مصاهرتنا على سنة الله ورسوله، فأهلاً وسهلاً بيه. ومرحباً به مرحبتين (...) استيقظت البلد مبكرّة على حس الزغاريد (...) كان عُرساً مشهوداً حضره جيرّة ود حامد كلها، من الضفة الأخرى، ومن القرّى المنشورّة على الضفتين، ص: 133/130"

حيّاة ضو البيت بينهم غيرّت في حياتهم، كانت أحواله تتحسن وأحوالهم تتحسن معه.. السّرد هنا يكشف عن رمزية الغريب، الذي بمجيئه تتغير حيّاة النّاس إلى الأفضل، ولكن لا يلبث ضو البيت بينهم سوى خمسة سنوات، فكما جاء من النّهر استرده النّهر، بعد أن ضرب كمصطفى سعيد، جذوره في المكان "مضى كالحُلم، وكأنه

ما كان. لكنه، ترك إبنه عيسى، الذي سار عليه فيما بعد إسم (بندر شاه) وُلد بعد موته بثلاثةِ أشهر. وجهه أسود مثل أمه. وعيونه خضر مثل أبيه، وهو في النّاس نسيج وحده. لا يشبه ده ولا دا، ص: 140“

فـ(بندر شاه) إذن نتاج لقاء فريد بين الوافد الغرّيب، بالمحلي المتجذّر في (ود حامد) كـ (نواة) للبلاد الكبيرة، التي تشكّلت في هذا المزّيج المدّهش بين السكان الأصليين، والغرباء الوافدين عبر القرون، جاءوا جميعاً من كل الأصقاع، ففتحت لهم ذراعيها واحتضنتهم وزرعتهم في تربتها فلم يعودوا غرباء.. أصبحوا جزءً من نسيجها، بوجوههم السمراء؛ وعيونهم متدرّجة الألوان، وسحناتهم الضاربة في عروق الأرض.

تلاقح كل هذا وذاك فأنتج (بندرشاه) كشخص طموح.. فهو منذ طفولته يرى نفسه مختلفا عن أقرانه، رّسم لنفسه صورّةً محددّة، وعمل على تحوّيلها بمرورِ الوقت إلى واقع.

ينفصل الرّاوي عن الجماعة، وينقل ما رآه أو سمعَه، ذات ليلةٍ لم يكن فيها سوى مستمعٍ واحد؛ بين مستمعين آخرين. يروي بتفصيلٍ ما نُقِلَ إليه، دون أن يستطيع الحيلولة بين ذاكرتِه؛ وتأويلِ ما سمِعَ أو رأى.. بين ذاكرته ونشاط التحريف؛ الذي يُغيّر في أصل الحكاية

المشتركِ "يروي حمد ود حليمة أن عيسى ود ضو البيت (بندرشاه) خرج عليهم ذات يوم؛ وكانوا صبية صغاراً، في لباسٍ كأنه لباس العيد، ولم يكن الوقت عيداً. كان يلبس جلابية جديدّة من الحريرِ، وعلى رأسه طاقية حمراء جديدّة مشغولة، وعمة ناصعة البياض. وفي رجليه حذاء أحمر يلمع.

ويقول حمد أن هيئة عيسى كانت شاذّة حقيقة.. وسط صبية بينهم العارّي، والذي لا يلبس غير خرقة حول وسطه، والمقطع الثياب، والمتسخ الثياب.. ظهر لنا غريباً ومضحكاً. أول ما رأيته صرّخت: (بندرشاه)..

وأخذنا جميعاً نردد: (بندرشاه).. وطاردناه؛ حتى أدخلناه دارّه. ومن يومها ولا أحد يناديه بغير (بندرشاه)، ص: 40"

يبدو أن ود حامد؛ هي مركز التحوّلات في البلاد الكبيرة، فقد كان (عُرس الزين) نقطة تحوّل في تاريخها، مثلما كان ابتلاع النّهر لمصطفى سعيد، وخروج (ضو البيت) الرّجل الغرّيب من النّهر، نقطة تحوّل أخرّىٰ، فبميلاد (ضو البيت)، تتكرّس في المكان قيمّة التحوّلات وديناميتها.

وفي السـياق يتداخل الزّمن والواقع والخيال: (متى) كانت أولى تلك التحوّلات في مسار حيّاة ود حامد، و(متى) كانت آخرها، وهل تمت هذه التحوّلات وفقاً لنشـاط بشـرّي (مادي) في التاريخ، أم أن ثمة نشـاط رّوحي؛ هارّب عن الموضـعة والضـبط ضـمن قوانين (الزّمان والمكان)، هو ما أحدث هذه التحوّلات..

وهذه الوحدة بين ما هو مادي وما هو روحي.. بين ما هو واقع وما هو خيال، هذا الهجين في وحدات البنية والشكل والمضمون؛ يُصاغ في رواية (بندرشـاه بجزئيها: ضـو البيت ومريود) انطلاقا من معالجة بنية (التغييّر) و(التحوّلات).

فالتحوّلات في ود حامد، تتم عبر نشـاط سـكانها البسـطاء، والمؤسـسـات النّامية التي ينشـؤنها "الجمعية التعاونية" التي تعكس صرّاع الإرادات والأجيال، والتوجهات السياسية في البلاد الكبيرة. حيث تتقاطع هموم التحديث مع الفساد والفوضى.

ود حـامـد كنموذج للبلاد الكبيرة؛ تعيش مثلهـا، واقعاً غير واقعي، يمتزج فيه الحُلم بالخيال، لتمثل في هذا السـقط من الأفكار والأوهام والرؤى؛ حكاية (بندرشـاه) وحفيده (مريود) مختبراً لعوالم ود حامد الواقعية الأسطورية.

التناص:

درج أول في العتبة الثالثة:

يستهل الطيب صالح الجزء الأول من (بندرشاه) (ضو البيت) بثلاث مفتتحات تناصـــية، بمثابةِ درّجات للعتبة التي تلي العُنوّان فتحاورّه، في تقاطعاتها مع عوالم النّص:

الدرب انشحط واللوس جبالو اتناطن
والبنـدر فوانيسـو البيـوقدن ماتـن
بنـوت هضاليـم الخـلا البنجاطـن
أسرع قودع أمسيت والمواعيد فاتن [4]
(شاعر مجهول)

فمن خلال هذه المربوعة الشـعرية، ندلف إلى الخلاء الواسـع، الذي تتراءى في ظلمته، فوانيس المدينة، خابية على مدى المسافة البعيدة، التي تفصـل بين هذا "الهمباتي" وبينها، وهو يمضـي وحيداً على ظهر راحلته، يحثها على المســـير تجاه جبال (اللوس) التي تلوح في العتمّة

كرأس شبح يشرئب بعنقه. ليصيب غنيمّة هناك، عطلته عن اللحاق بمواعيده مع المحبوبة.

درج ثان في العتبة الثالثة:

أَلا لا أَرى مِثلي امتَرى اليَومَ في رَسمِ
تَغَصَّ بِهِ عَيني وَيَلفُظُهُ وَهمي
أَتَت صُوَرُ الأَشياءِ بَيني وَبَينَهُ
فَجَهلي كَلا جَهلٍ وَعِلمي كَلا عِلمِ [5]
)أبو نواس .(

وهنا يقف الرّجل أمام أثر دارس مرتاباً في ماضيه، الذي يتجسد أمام عينيه، متسللاً أوهامه، لا يدري ما الحقيقة وما الوّهم أو المتخيل.

درج ثالث في العتبة الثالثة:

في حضرّة من أهوى، عبثت بي الأشواق
حدقت بلا وجهٍ، ورقصت بلا ساق
وزحمت براياتي وطبولي الآفاق
عشقي يفني عشقي، وفنائي استغراق

ممـلوكك لكنـي سـلطان الـعشاق [6]

(الفيتوري)

في هذا المجتزأ من "معزوفة لدرويش متجول" يجسـد الفيتوري، حالة عشق تفضي إلى وحدة الوجود؛ والفناء في الذات المطلقة.

وهكذا تشـتغل الدرجات الثلاثة في العتبة الثالثة، في مقام التقرّيب في المسـافة بين الحقيقة والوهم والمتوّهم، وتـداخلاتِ الخيـال في الواقع، حيث تنتصـف المسـافة المحبوبة، كجسـرٍ يُفضـي إلى وحدةِ الخيال والواقع، قوام وحدة الكون بانسـانه وطبيعته وكائناته المرئية وغير المرئيـة. فتلك هي القـاعـدة التي ينهض عليها متن النص، في بنيتيه: الظاهرية والخفية.



الاستهلال، الحَكَّاية ومغاليق أُخرّىٰ:

كراوي موســـم الهجرّة يعود راوي ضـــو البيت، (محيميد) بعد غيبةٍ طويلة إلىٰ ود حامد، يلتقي أصـــدقائه القُدّامى (عصـــابة محجوب)، الذين يعاتبونه على طول الغياب.

فمحيميد، الذي لم يتخذ بنفســـه القرارات، التي غيرّت مســـارات حياته، أخيراً قرّر أن يفعل ما يريد بالضـــبط، أن ينفق ما تبقى له من حيّاة في ود حامد "كان محجوب مثل نمر هرم، جالســـاً جلســـته القديمة، رُغم السـنين والعلة، أبداً كأنه يتحفز للوثوب، معتمداً بيديه على عصـاه، وذقنه على يديه. متلفعاً ثوبه على رأسـه فوق العُمامة، عمقت الأخاديد التي على خديه عند الفم، والتجاعيد على الجبهة، وفي العينين.

تحوّلـت تلـك الحـدّة مع مرور الأيام وذكريات المعـارك والهزائم ولا شك، إلى حُمرّة عليلة. لم يعد في العينين إلا الغضب.

كنا أمام دكان ســعيد؛ والليل يزحف حثيثاً على ود حامد. قال محجوب موجهاً كلامه إلى الرّمل؛ عند منغرس عصـاه: غيبتك طالت من البلد، ص: 9"

في هذه الغيبة الطويلة؛ جرّت كثير من المياه تحت الجسر، وغير الزّمن من النّاس والأشــياء والمكان.. الحكي هنا.. كما في موســم الهجرّة، يبدأ بعودة محيميد بعد غيبة طويلة، لكنه يتواصـــل إلى ما وراء وما فوق عودته (الميتاســـردي) فعودته هي التمهيد لعودة الحكاية إلى جذورها.

فـالحكـايات كلهـا في ود حـامـد، مركزهـا الجمعية التعـاونية ودكـان الطـاهر والنّهر والجـامع والحقـل. وكـل وحـدة من هـذه الوحـدّات، تندرّج في نظام ســياقي محدد، داخل البنية المركزية؛ التي تشــكلها حكاية بندر شاه.

فتلك الوحدات والشــخوص الرُواة، الذين يتحركون فيها، هي التي تحدد الزّمن، بالتالي المغزّى المســتفاد؛ الذي قد يختلف بصـوت رُواة آخرين، وفي لحظـة أخرى وفي موقع آخر مختلف؛ عن المواقع التي تمثلها هذه الوحدات. فذلك يؤثر على المســـتمع للحكاية في تلك اللحظة، وفي ذلك المكان ومن هذا الرّاوي أو ذاك.

"ما دام عبد الكريم ود أحمد أصــبح متصــوف، والزّين أصــبح من الأعيان، وســـيف الدين على وشـــك يعمل نايب في البرلمان، إيه الغرّيب سعيد البوم يكون إسمه سعيد عشا البايتات، ص: 12"

لقـد نال الزّمن منهم جميعـاً، بأمراضِ الشـــيخوخـة وانطفـاء وّهج الذّكريات. لكن في خضــم هذه الحالة من جذّوات الماضــي الخابية، ينقلنا الرّاوي إلى مسـتوىٰ آخر من السّـرد، يمهد به لحَكّاية بندرشـاه "إن ما حدّث شــيء قائم بذاته، لا صــلة له بما كان وما ســيكون، ظاهرّة شاذّة، منعزلة. كأن تلد العنز عجلاً، أو تُثمر النخلة برتقالاً. ثم عدنا فقلنا أن ما حدّث لـــ(بندر شاه) وأولاده هكذا. ولكنه، ما كان ليحدث لنا، لأننا لســنا مثل (بندر شــاه) وأولاده. ويرد النّاس بعضهم على بعض، وهم يتشبثون بأوهىٰ الأسباب: صدقتم صدقتم، ويصمتون صمتاً قلقاً هشاً، كما يهدأ الوجع برهة، ص: 23"

كان (بندر) شـــاه قد انفتحت عليه طاقة القدر في الثراء، ثم أن التشــابه بينه وبين حفيده (مريود) كالتشــابه بين الشــخص وصــورّته على المرآة، لا فرق ســوى الســن بين الجد والحفيد، الذي في ســن الرّاوي، الـذي لا يزال يـذكر "كـان مريود وكيـل الجـد ونائبه وقـائم مقامه. أذكر أنني دُهشــت دّهشــة عظيمة أول مرّة رأيت ذلك. كان

(مريود) يكبُرني بعامٍ أو نحوِ عام، ولم يكن ســـنه يزيد عن الخامســـة عشر حينئذٍ.

جاء إلى جدي وقت الضُّحىٰ، وعند جدي مختار ود حسب الرّسول، وحمد ود حليمة، وأنا منزوٍ في ركنٍ. كعادتي، لا أتكلم إلا إذا سُئلت، وإذا تكلمت لم أزد على جملة أو جملتين.

دخل (مريود) وســـلم عليهم، ينادي كلاً منهم باسمه المجرّد! لا عمي فلان ولا جدي فلان، ثم جلس دون أن يُؤذن له بالجلوس، قبالة جدي. لم يكن وقحاً. لا، ولكنه كان واثقاً من نفســه؛ ثقة تقرّب من الوقاحة. لم يضـــيع أي وقت في المجاملات، ودخل في موضـــوعه مباشرّة، متجاهلاً الرّجلين، ص: 25»

وهكذا يقدم لنا الرّاوي؛ شـــخصـــية مريود حفيد بندر شـــاه، كمرآة تعكس وجه الجد، في إطار أسطوري تحسه دون أن تلمسه أو تجد له تفســيراً، فالماضــي (الجد) يتجســد بكل حزمه وعزمه في (الحفيد)، الذي يُشكِّل حضورّه وحسمه الأمر الذي جاء لأجله، لحظة صادمة تنسج ما يلي من وقائعٍ وأحداث.

لينقلنا إلى مستوىٰ سّردي آخر في سيرّة التحوّلات، التي اعترّت ود حامد، فنتعرف على مســار (خُبث الفلاح) الذي مضــى فيه سـعيد

(البوم)، ليصبح إسمه سعيد (عشا البايتات) وكيف تزوج من إبنة الناظر، بالحيلةِ والمكر والدهاء، بعد أن ورّطه في الديون، فحطم الفارق الاجتماعي والحضارّي الواسع بينهما.

باسترجاعِ الماضي، ووقائعِ اللحظة الحاضرّة في رّصد التحوّلات، التي طرأت على ود حامد، يسعى الرّاوي (محيميد) إلى صرف الأنظار عن سبب عودته، بعد كل هذا السنوات!

يحاوِّل أن يشغل نفسه بمعرفة التغييرّات التي حدثت، لتفادي أن تتحوّل عودته إلى موضع تساؤل، فهو يدرك أن دورّه في الإجابة عن السؤال الذّي يتفاداه، لامحالة وشيك "أحالوني على التقاعد لأنني لا أصلي الفجر في الجامع (...) عندنا الآن في الخرطوم حكومة متدينة، رئيس الوزراء يصلي الفجر حاضراً في الجامع كل يوم، وإذا كنت لا تصلي أو تصلي وحدك في دارك، فسيتهمونك بعدّم الحماس للحكومة. أن تُحال للمعاش كرم منهم (...)

وسيقول له محيميد: بعد عام أو عامين أو خمسة، ستجيئنا حكومة مختلفة، لعلها غير متدينة، وقد تكون ملحدة، إذا كنت تصلي في دارك أو في الجامع فإنهم سيحيلونك للتقاعد (...) بتهمةِ التواطؤ مع الحكومة السابقة، ص: 47/48"

وهنا يشير الرّاوي إلى عدم إستقرار نظام الحكم، وغياب الدستور المدني الرّاسخ، بسبب الانقلابات العسكرية الحزبية والطائفية الدينية، التي يتغير نظام الحكم تبعاً لتوجهاتها الانقلابية، كتوجهات معادية لمبدأ (المواطنة) كأساسٍ للواجباتِ والحقوق، وليس الدين أو العرق.

إذ تسلط الرّواية الضّوء على إنهيارِ (مراكز القوى القديمة) في ود حامد، ونشوء (مراكز قوى جديدة). لقد تبددت سلطة محجوب (زعيم العصابة الشهيرّة) في (عُرس الزين)، وفقد تلك السطوّة والهيبة، أمام زحف الزّمن وتيار الأجيال الجديدة، التي ابتلعته أمواجها الهادرّة، كأنه لم يكن يوماً، الدينمو المحرّك لود حامد في المكروهات والمسرّات.

ركزّت الرّواية على الإيقاعِ المخيف للزّمن، وتقدّم العمر والحزبية البغيضة، الفساد السياسي، وإعلاء مفهوم الحزب والحزبي، على قيمة الوطن والمواطنة.

فقدمت بذلك تحليلاً دقيقاً حول ما جرى ويجري وما سيجري، من خلال تجارب شخوصها في هذه القرية، التي تنطوي على كل التناقضات، التي يحتقن بها التاريخ الاجتماعي والسياسي للسودان.

ينتظمُ الحكيُ كحركة طويلة من الذهاب والإياب، تارة تُبعِدُ فيها الحكاية عن محجوب ما ذم به وتارة تؤكده، وهو الأمر نفسه في حكاية بندر شاه، في الانقسام حوله كشخص شرير أو خير.

فالرّهانات متعددة بتعدد الرُواة والسُّراد. للحكاية نفسها. وبهذا المعنى؛ بندرشاه هي رّواية لإعادة تأسيس ود حامد؛ عبر انخراط ثان متفرّدٍ لـ (السلطة) في مجتمعها النّامي.

"محجوب انهزم. محجوب النّمر هزمته الضباع، أطفال وصعاليك وبنات فارّغات. حوّش، انتخبوا الطريفي ولد بكري رئيس، وحسن ولد بكري نائب رئيس، وحمزّة ولد بكري سكرتير، وسعيد عشا البايتات أمين صندوق، وسيف الدين مراقب أعمال.. قالوا وظيفة جديدّة لتحسين العمل في المشروع.

البنات بتاعين المظاهرّة، زغردن. والطريفي هتف: (يحيا الشعب). وين الشعب؟ ناس عشا البايتات وود رحمة الله ومفتاح الخزنة، وهلم جرا. ياهم ديل الشعب؟ (...)

منو البترضاك يا رماد؟ إنت قايل نفسك صغير (...) يلقاله واحدة من بنات الفن الطلعن جداد ديل. واحدة بتتكلم انجليزي. الزّمن دة زّمن انجليزي (...)

واحدة من بنات المظاهرّة الهتفن يحيا الشعب. الشعب منو غير ناس سعيد عشا البايتات السجم (...) جملة الإيمان البلد حاصل فيها خير (...) انتو ناس أما تبقو حكام أو تقولو البلد خربت. أيوة يحيا الشعب. الشعب ياهم نحن. بنات المظاهرّة حبابهن عشرّة. محتشمات ومؤدبات ومتعلمات. بناتنا وبنات وليداتنا. وإن لقيت لي وحيدتن فيهن تعرّسني، جُملة الإيمان باكر أعقد عليها، ص: 70/69/54

ولا ينسى الطيب صالح بحسه الساخر، الإيماء خفية لأثر الأوضاع الاقتصادية في العزوف عن الزواج، كجزءٍ من الحالة العامة، التي يخلفها الفساد في الاقتصاد، في ظل نظم لا تبالي بأي مبادئ، وتعتمد الولاء عوضاً عن الكفاءة "انت تفتكر الحَكَّاية بالكفاءة. الموضوع كلو أونطة في أونطة. المهم تبقى فصيح لسان وقليل إحسان. بس كتر من (يحيا) و(يعيش) شوف الحزب القوي أدخل فيه (...) شويتين شويتين تلقى نفسك بقيت نايب في البرلمان (...) إذا ما عملوني وزير جُملة الإيمان أعمل عليهم إنقلاب (...) وبعدين كمان شنو، ما خلاص ارقد قفى. أي حاجة عاوزه اضرب الجرس: ادخل يا فلان وامرق يا علان. فلان عينتك حكمدار. فلان سويتك باشمفتش. فلان حكايتك بايظة معاي دخلتك السجن. فلان ما

توريني خلقتك. فلان حبابك عشرّة. وقتين امرق بالعربية الشفرليت وسط البلد، النّاس تهتف (يعيش) الطاهر ود الرّواس (يحيا) الطاهر ود الرّواس. خلاص بقيت حاكم عام، ص: 91"

وتتناص الوقائع هنا بقرينة (أحدى عشر رجلاً/كوكباً)، عبر تقنية الإسقاط، حول ما جرى لمحجوب، مع قصة سيدنا يوسف، ويتحوّل الرّاوي هنا إلى شاهد على التاريّخ..

ففي سورّة يوسف، نجد الصبر على الابتلاء والتآمر والامتحان؛ ثم التمكين والعزّة.. نجد كتمان سر (الرؤيا) التي حكاها لوالديه، حتى لا يُضمر له أخوته الذّين يغارون منه الشر.. نجد الضنك وهوى النفس ونزواتها؛ والغوّاية الأنثوية والبراءة.

فخيانة زليخة لزوجها، وما ترتب عليه من زج ليوسف في السجن، تجد اكتمالها كخيانة فيما حدث لشهريار وأخيه، إذ يضبطان زوجتيهما مع عبيدهما. ويقرران أن لا حاجةَ لهما بالمُلْكِ، ما لم يكتشفا هل جرى لأحد مثلما جرى لهما أم لا.

وفي شخص عفريتٍ سيجد شهريارُ وأخوه منْ يبحثان عنه. بل، سوف لن يتضح لهما بأنه هو ما كانا يبحثان عنه، إلا بعد أن ألحَقَا به مُصَاباً أفظع من مصابهما:

ففيما كان العفريت نائما حَمَلَتْهُما امرأته على مواقعتها. بعد أن أوقع الأخوان من هو أقوى منهما في ما كانا ضـــحية له، آنذاك فقط استعادا القدرّة على استئناف مزاولتهما للمُلْك.

ومن هنا تبدأ حكاية شـهريار وشـهرزاد. بعد الحكاية المركزية. بل إن حكاية شهرزاد مع شهريار هي آخر الحكايات، فقد سبقت شهرزاد آلاف الفتيات اللاتي قضـن لأنهن لا يُجدن الحكي "ضَـجَّت النّاس وهرَبَتْ ببناتها"، وجاء يوم "لم يبق في المدينة بنت تحتملُ الوطء" عدا بنتي الوزير: ابنته الكبرى شـــهرزاد –يعني اسمها إبنة المدينة– وكانت قد بلغت ســن الزواج، ثم الصـغرى دنيازاد، وكانت على مشــارف البلوغ.

وفي هذه المنطقة من الحكاية، حيث صـــارت مدينة بأكملها مهددة بالزوال، تحت وطأةِ جنونِ بندر شـــاهها القاتلِ، في تلك اللحظة فقط؛ ظهرت شهرزاد لتداوي بالحكي جراح المدينة.

أخذت شـهرزاد الكلمةَ، واحيت بها شـروط علاقة ممكنة، وصـارت زوجةً وبقيت على قيد الحيّاة. كانت شـهرزاد تثق في قوّة اللُغـّـــة. تعرف أن القدرّةَ على تحويل المصيبة إلى قدرٍ، أمرٌ يقيم داخل اللُغـّـة نفسها.

ســتعيد بالحكي بناء المدينة، ليتكاثر ســكانها، وتنمو من جديد..
سـيحدث كل شــيء، فيما شــهريار يســتمع إلى حكاياتها ليلة تلو
اخرى، دون أن ينتبه لســريان الزّمن، بينما يتحوّل سـرّيان الزّمن إلى
شرايين، تروي عروق المدينة وتخصبها؛ وتجدد حياتها [7]

ومن ثم ينتقل الرّاوي بالسّــرد عبر ضــمير المتكلم أنا، ليتبع نداءً
غامضـاً في الليل، يقوده في عالم رؤيوي حُلُمي أشـبه بعوالمِ ألف ليلة
وليلة، لينتهي إلى عرش، يجلس عليه بندر شـاه، و(أحد عشـر رجلاً)
من أبنائه يرّسفون في أغلالهم أمامه.

كان الصّـوت صّـوت جد محيميد (سـلطة التاريخ=الماضـي)، لكن
الوجه والهيئة لــ(بندرشـاه) (زعيم الحاضر)، الذي على يمينه حفيده
(مريود) (المســتقبل) "قام هذا ونزل من المنصــة، وجِئ له بأســواط
غليظة، طويلة من عروقِ الســنط. نزع الجند الثياب عن الرّجال
الأحد عشـر، وأخذوا يجرونهم واحداً وراء واحد إلى مريود، يجلد كل
منهم. والجالس على العرش يسمع ويرى (...)

تمنيت أن يفسر لي بندر شاه مغزّى ما حدث، ولكنه لم يقل وأدركت
أخيراً، أن الصّوت دعاني لأكون شاهداً وحسب، ص: 59/58"

في الحقيقة ليس الرّاوي وحده من مر بمثل هذه التجربة، فقد حدث الأمر نفسه لـ(بندرشاه) في رحلته لـ(بندرشاه الأول) في نفس المسار، كما حدث للطرّيفي ود بكري، وكل الممسكين بخيوط الفوضى في ودحامد، حتى سعيد (البوم) عشا البايتات؛ جاءه الشيخ الحنين في رؤية، يخبره بالذهاب إلى قصر (بندر شاه)/ (فرعون).. أحد سلاطين الدنيا الزّايلة.

فيمضي في رّحلة أشبه برحلة قمر الزمان بن الملك شهرمان في الليلة الأولى بعد المائتين من ألف ليلة وليلة وغيرها من حكايات الاغراء والاغواء، الذي يصمد أمامه الطريفي.

بل أن اللُغّة نفسها تتخذ مساراً بلاغياً تراثياً، في هذا المستوى اللُغَّوي، اذ تنحدر من ينابيع المحسنات البديعية كالطباق والجناس وغيره، في مناخات ألف ليلة وليلة "جات بنية زي الحورّية، نهدها طالع يادوب زّي تمّرة (اللألوب) عُريانة جل، تتقصع وتتقدّل. الكفل زي السحلية والبطن زي جناين الشايقية، مسكتني من شيتي، وقالت لي هاك هيتي، رقدت وفتحت فخذيها، شفت البيها والعليها. قالت لي: يالله.. يا شاكي، تعال وأرقد بين أوراكي، تلقى مناك وتنال هناك، ص: 76/75"

يكمن ثراء هذا النص –ضمن ما يكمن فيه– في كونه عبارة عن بنيةِ تدَاخُل عدة حكايات، يتوحد فيها الزّمني والرّوحي. ونحن لا نستطيع أن نخضع بندر شاه بجزئيها، لمنهج تحليلي محدد، فبندرشاه تخضع قارئها لتأثيراتها ونهجها، كما خضعت لتأثير الحكاية نفسها ود حامد كلها، في هذا الفجر عبر النداء الخفي الذي قاد النّاس، وأغرقهم في عالم مربك ومحير عالم متخيل..

عالم يخرج من وجدانهم الثقافي وواقعهم اليومي. فيما وعيهم ينتج رمزيات تترسخ في وجدانهم بقوّة، كأنهم لم ينتجوها بأنفسهم.. إذ لا يعود ثمّة حد فاصل بين المتخيل والرّمزي والواقعي الملموس.

"طلعت الميضنة وأنا أبكي... صوت مليان بالأحزان، ناديت فوق البيوت. ناديت للسواقي والشجر. ناديت للرّمال والقبور. والغياب والحضور. ناديت للضالين والمهزومين والمكسورين. للصاحين والسكرانين. للنصارى والمسلمين. ناديت: الله أكبر، الله أكبر.. وأنا أبكي وأنوح، ص: 76"

الذين يصلون والذين لا يصلون، الأصدقاء والخصوم. ذهبوا جميعاً للصلاة، في فجر ذلك اليوم. كأن قوى خفية تدفعهم للتجمع؛ هنا

"قرأ الامام سورّة الضحى بصوت مجلجل، استمد قوته من أحزان

الرّجال، الذين اجتمعوا ذلك الفجر دون سـبب واضـح؛ وعلى غير موعد، ص: 62/ 63»

رمزية سـورّة الضـحى. ربما توظيفها هنا؛ يأتي لكونها السـاعة التي سـجد فيها السـحرّة، بعد إيمانهم برسـالة موسى وهي التي يستحب التكبير عند الانتهاء من قراءتها، فهي قد أذنت بعودة الوحي بعد انقطاعه خمسة عشرّة ليلة، ما أصاب النبي الكريم بالهم والغم. على حسب ابن كثير.

ربما أن ذلك؛ وكل مواعظ التاريخ كشـريط سـينمائي؛ مرّت لحظتها بين الركوع والسجود، في دموع الخوف التي سالت تبللهم جميعاً.

فلحظتها كان ثمّة شيء يحدث لحميد ولغيرّه: النداءات الغامضة التي لا يسمعها سواهم، الأشخاص الغامضين الذين يراهم سواهم. دون إجماع على رؤيتهم، كأنهم وحي.

ومثلما يرتفع السّـرد إلى سـدرّة منتهاه، ينحدر في مسـتوى آخر، حيث الأصدقاء القدامى؛ يأنسون ببعضهم أمام الدكان "أحمد وعبد الحفيظ ما كانوا حاضـرين، الخلق محشـورّة تحت السيالة، الحر كاظم الأنفاس، ونحن متحضرين للكتل.

بعدين صويحبنا الـ ما يغبانا يقيف عاوز يخطب. الليلة القبلها متعشي معانا هنا. حلف قال يصـــوّت معانا. وقت وقف أنا قلت لود الرّواس:

معليش زي بعضـه، أهبل وعوير لكن برضـو معانا. لا سـلام عليكم لا بسـم الله لا الحمد لله. قال: يا جماعة الخير محجوب وناس الطاهر وسعيد ناس أصحابي وأهلي. محجوب حبابه عشرّة، راجل ما يتفضل عليكم. جملة الإيمان راجل يوزن ألف راجل. شـكَّال صـرِّيمّة ومخلص يتيمّة. لكن الحق لله الجماعة أكلوا البلد. نقوا لحمها ما خلوا غير العضم. الخراب.

من الله ما خلقنا والجماعة ديل يســـرقوا وينهبوا. حلال بارد عليهم الشي الـ أكلوه. مافي إنسان عاوز يرجعه منهم. ناس عليك أمان الله تلقاهم في الحارة والباردة. ســـرقوا ونهبوا البلد. الله لا يكســـبهم حسنة. رجال فرسان وبطونهم ما بتشبع. دحين، زي ما قال الطرّيفي ولد بكري، النّاس دي تتفضـل تروح بيوتها، بالتي هي أحســن. وإلا إذا كان عندهم كلام، الشعب واقف لهم بالمرصاد.

يحيا الشـــعب. يعيش الشـــعب. يعيش الطريفي. يســـقط محجوب. وخصوصاً يسقط جني إسماعيل مقطوع الطاري. انشاء الله ما تتعدل

عليه محل ما يقبل. صـــاحبي أخو أخوان. قروشـــو كلها مودرها في العرقي. محجوب راجل حبابو عشـرّة. ما يتفضـل عليكم. خدم البلد وســـرق وهب. باع لي البرســـيم الحوض بخمســـين قرش. قلت له أشـاركك في البقرة. قال شـراكة ما عاوز. يا جماعة صـلو على النبي. الحلال بين والحرام بين. فضـــو الحكاية دي، خلونا نروح بيوتنا، ص: 73/72"

انقلب كيان البلد فجأة، بعد أن اجتمع أولاد بندر شاه الأحد عشر عليه، وقتلوه ضـرباً بعروق السـنط، فبندرشـاه صـاغ حفيده مريود على شاكلته، وسلطه على أولاده الأحد عشر، فثاروا لأنفسهم منه. رفض الإمام الصـــلاة بالنّاس، وغادر إلى مكة ليموت هناك، بعيداً عن هؤلاء الملاعين، الكاشف ود رحمة الله العجوز الطاعن في السن، قرّر الهجرّة.

زوجة بكري بعد خمســـين عاماً من الســـتر فارقته. ثار من لا يثور. وشـاجر من لا يشـاجر "يقال أن مريود كان يحدد لكل منهم عمله، ويحدد له جزاءه. لا تفوته صـغيرّة ولا كبيرّة. كل ليلة تنعقد محكمة في الدّيوان الكبير، يجلس بندر شـــاه وإلى يمينه مريود، على كرســـيين عاليين، على منصـة في صـدر الدّيوان. يصـدران الحكم معاً، ويكون

العقاب بالسياط. يفعل ذلك مريود و(بندرشاه) متربع على كرسيه يسمع ويرى، ص: 86»

وآخيراً فالسياق المزودج لحكاية "بندرشاه/ شاهبندر" من جهة يُجْبِرُ على إنتاج سياق للحكاية، ومن جهة أخرى الحكاية نفسها تبني سياقها، لأنه –في آن واحدٍ– حكاية معروفة لود حامد لكن يُعَادُ نسيان سياقها، فيتم إنتاج سياق لها من قبل رُواتها، يختلف باختلاف رّواياتهم.

فلا أحد يأبه لحكاية بندر شاه كبندرشاه.. لا قيمة لها بحد ذاتها، لكن الأمر لا يتعلق ببندر شاه.. القيمّة الحقيقية لسلطة نقل الحكاية، سلطة العلاقة، سلطة النقل الاستذكار، سلطة بناء الذاكرة. فحكاية بندرشاه –والحكايات الأخرى في ود حامد– يتحدد جريها على لسان رُواتها بإدراكات صغيرّة جداً، لما تمور به ود حامد من متناقضات، وصراعات وتحوّلات.



هوامش

[1] الطيب صالح، بندرشاه "ضو البيت"، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧

[2] بندر اسم مذكر فارسي، يكثر استخدامه في دول الخليج معناه "الميناء، مرسى السفن، المدينة الساحلية" ومنه قولهم شاه بندر شيخ تجار الميناء، وجمعه بنادِرُ.

وقد ورد في المعجم الوسيط: (البَنُدَر): مُرْسَى السفن في الميناء (فارسي)، ويطلق الآن على البلد الكبير، يتبعه بعض القرى (مُوَلَّد). والمقصود بـ (المُوَلَّد): اللفظ الذي استعمله النّاس قديماً، أي أنه استجد لاحقاً بعد عصر الرّواية، أي لم يكن شائعاً على ألسنة العرب القدّامى، بل استعمل فيما بعد.

[3] أنظر: سعيد يقطين، الرّواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢

[4] أنظر:: دكتور عز الدين اسماعيل، الدوبيت، مكتبة هبار الاليكترونية، أكمل كتابته دكتور عز الدين إسماعيل في ١٩٦٨. متوفر للتحميل على مكتبة نور الاليكترونية على الرابط التالي: https://www.noor-book.com

[5] هو الحسن بن هانئ بن عبد الأول بن صباح الحكمي بالولاء. ولد في الأهواز من بلاد خوزستان ونشأ بالبصرة، ورحل إلى بغداد فاتصل فيها

بالخلفاء من بني العباس، ومدح بعضهم، وخرج إلى دمشق، ومنها إلى مصر، فمدح أميرها ، وعاد إلى بغداد فأقام بها إلى أن توفي فيها.

هو أول من نهج للشعر طريقته الحضرية، وأخرجه من اللهجة البدوية، وقد نظم في جميع أنواع الشعر، وأجود شعره خمرياته.

[6] محمد مفتاح الفيتوري، معزوفة لدرويش متجول، دار المصراتي للطباعة والنشر، طرابلس، ١٩٦٩

[7] تعتبر هذه القصة الافتتاحية لكتاب ألف ليلة وليلة، القصة الأساسية التي تستند عليها باقي قصص الكتاب.

مريود [1]: قراءة مقارنة في الميتاسردي وإرادة الحب والشجن!

عتبة أولى: "مريود":

في تقديري الشـــخصـــي أن "مريود" هي العمل الأكثر أهمية، بين أعمال الطيب صالح، الذي تجلّت فيه قدرّاته السّردية المهولة.

الطابع العرّفاني الشـــاعرّي للحكايات واللُغّة السّـــردية، وتوطين الأسـلوب الترّاثي، والحزن المنبعث من بين ثنايا المخطوطات الغرّامية القديمّة، كل ذلك شكّل آليات الميتاسردي [2] كمقترح نقدي، من قبل تقنيات واستنتاجات هذه الرّواية الآسرّة، بفضاءاتها الرّحبة، التي تستوعبنا داخلها كقصيدة زاخرّة بالشجن!

لذلك سنستلهم هنا.. في قراءتنا للجزء الثاني من "بندر شاه: مريود" بعض الآليات التي اقترحها الناقد العراقي "فاضـــل ثامر" في تنظيره للميتاســردي. فنُزِيح ونحل و نمزّج و نُعيد إنتاج بعض هذه الآليات؛ لنؤســس مقترّحات نقدية بديلة أو إضــافية، كـــ "ســلطة الجد – بندرشـــاه" باعتبارها مفهوم متحوّل، في ميرّاثه كطاغية، واســتلاب

شخصية الحفيد مريود / محيميد، واللُغّة السردية التي أعادت توطين أســلوب النثر التراثي، في الحقول الدلالية للسّــرد، الذي يقترحه الطيب صالح، وثنائية السمكة / الحورية التي أُغرم بها الطاهر الرواس كأُنثى سـرّاب، وذلك لكون هذا الجزء من ثنائية بندرشـاه (مريود) شُيِّد في "لُعبة الميتاسردي" بكل ما انطوت عليه آليات اشتغالها، في المستويات المختلفة للسرّد.

عتبة ثانية: ثنائية العنوان.. ثنائية الدلالة

تناولنا دلالات وإحالات الإســم (بندر شــاه) في الجزء الأول من الرّواية: (ضــو البيت)، لذا ســنركز هنا على ما أضــمرّه العُنوان الرّئيســي لثنائية (بندرشــاه)، بما انطوت عليه من أبعاد فكرّية، غنّية بالإحالات المفتوحة؛ على فضــاء رُؤيوي واســع، عَكَس خصــوبتها وثرائها؛ كنّص رّوائي مُحتشد بالأنساق العرّفانية والإحيائية الأفريقية؛ والتخييلية التاريّخية والنفسية والأُسطورية والفانتازية السحرّية.

فـ(بندرشاه) الرّواية / النّص، بجزئيها، بمثابة معادل موضوعي لـ(مريود / محيميد) الشخصية، على مستوى الوّعي الجمالي واللحظات الفنية الفارقة، التي بلورّتها الوقائع والأحداث؛ المرتبطة بـ كلتا الشخصيتين.

إذن تعتمد (بندر شـــاه) فيما تعتمد، على ثُنائيات ذات عمق أيديولوجي، عرفاني، دلالي، وجمالي؛ غني بالدلالات والعلامات والرموز. وهو ما كشفه العُنوان سلفاً؛ في الدلالات التي حملها سياقه في النصين.

العنوان (مريود):

في عربية أهل السودان المريود هو "المحبوب"، والرّيد هو الحب، كناية عن إرادة المحبوب بشدّة.

ومريود في معاجم اللُغّة جذر ريد، المفرد رِياد والجمع أرياد والمصدر راد، والرَيْدُ هو الحَيْدُ، والحَرفُ الناتئُ من الجَبَل؛ والجمع رُيُودٌ.

وريحٌ رَيْدَةٌ ورادَةٌ ورَيْدانَةٌ، أي (لَيِّنَة الهبوب).. قال أبو ذُؤَيْب يصف عُقاباً:

فَمَرَّت على رَيْد وأَعْنَتْ ببعضِــها * فخَرَّت على الرِّجْليْنِ أَخْيَب خائِبِ..

وقال صَخْرُ الغَيّ:

بِنا إذا اطِّرَدَتْ شَهْراً أَزِمَّتُها * ووازَنَتْ من ذُرَا فَوْد بأَرْيَادِ..

والجمع الكثير: رُيودٌ وريحٌ رَيْدَةٌ ورَادَةٌ ورَيْدَانَةٌ : لَيّنةُ الهُبوبِ مثل رَوْد؛ وأَنشد الليث:

إذا رَيْدَةٌ مِن حَيثُما نَفَحَتْ له

أَتَاهَا بِرَيَّاها خَلِيلٌ يُوَاصِلُهْ

وأنشد الجوهريُّ لِهِمْيَانَ بنِ قُحافةَ :

"جَرَّت عليا كُلَّ ريحٍ رَيْدَهْ "

هوجَاءَ سَفْواءَ نَؤوجِ العَوْدَهْ

والرِّيدُ أيضاً: الأَمرُ الذي تُرِيده وتُزاوله. والرَّيْدَة اسمٌ يُوضَع مَوضِع الارتياد والإِرادة.

قال وهبَّت له ريحُ الجَنُوبِ وأَنشرت

له رَيْدَةٌ يُحيي المُماتَ نَسِيمُها[3]

عتبة الاهداء:

أهدى صـــالح هذه الرّواية لوالده، كما درج في رّوايات أُخرى، على إهدائها إلى عدد من أفراد أسرته، أو إلى بعضهم.

عتبات: (التوطئات)

وهنا نلاحظ أن التوطئة بأبي نواس، في أعمال الطيب صـالح تتكرّر؛ وذلك ربما لأن كلاهما كان رائداً في مجاله، فقد تميز شـــعر أبي نواس عن القصـائد الجاهلية النموذجية، وخاصـة فيما يتعلق بالبنية الثلاثية –الوقوف مع المثنى– ويعتبر ذلك بمثابة ثورة على الشـــعر الجاهلي، بالاســتعاضـــة بالوقفة الخمرية؛ بدلاً من الوقوف على الأطلال. كما أن أبو نواس بذلك استحدث غرضاً شعرياً جديداً؛ هو "الخَمرية".
فإلى جانب تركيزه على الموســيقى الدّاخلية، اعتماداً على تشـــابه أصوات الحروف، أو ما يسمى بالإيقاع الداخلي، الناجم عن الجناس والتكرّار في القصــيدة. كذلك عمد أبو نواس لإيجاد صــورّة جديدّة، تصــف الخَمرّة وتشــخصــها بشــكلٍ ملموس، بحيث تنهض عليها الاستعارة، في تكوّين الصوّر، ودمجها في الأبيات الشعرّية.

من الجانب الآخر؛ نجد أن رّيادة الطيب صالح، في كون رّوايته الأولى عُرس الزّين، بمثابة ثورّة على الواقعية التي كانت سائدة.

وقد اشـــرنا في قراءتنا لعُرس الزين، إلى كيف ســبق الطيب صــالح (غابرييل غارثيا ماركيز– غابو) الأب الرّوحي للواقعية الســحرّية، في ارتياد هذه المدرّسة، قبل أن يُصدر ماركيز، رّوايته المؤسسة لها "مائة عام من العزلة" بخمس سنوات!

يوطئ صالح إذن بكلمات رائد مثله، كما درج للتأكيد على ريادته:

غير أني قائلٌ ما أتاني من ظنوني مكـذِّبٌ للعيانِ

آخذٌ نفسي بتأليفِ شيءٍ واحدٍ في اللفظِ شتِّيِّ المعاني

قائمٍ في الوهْمِ حتى إذا ما رُمْتَهُ رُمْتَ معْميَّ المـكانِ[4]

فأبو نواس هنا، ينظر بعين الوّهم والخيال، وهي رؤية ما لا يُرى بالعين المجرّدة، وهي اعتبار الأشياء التي يراها الإنسان بخياله حقيقة كالحقيقة نفسها. فليس صحيحاً أبداً، أن الواقع المادي الظاهر، هو كل العالم الإنساني، فالعالم الإنساني أشمل من ذلك، وأعمق وأكثر اتساعاً ورّحابة، وعالم الباطن فيه مهم كعالم المرئيات الظاهرّة، بل هو أهم وأصدق وأعمق.

حيث يتأكد هذا المعنى، في التوطئة الثانية المجتزأة من كليلة ودمنة، من باب برزويه المتطبب، حيث يقول إبن المقفع: "التمست للإنسان مثلاً، فإذا مثله مثل رجل؛ نجا من خوف فيل هائج، إلى بئر. فتدلى فيها وتعلق بغصنين؛ كانا على سمائها؛ فوقعت رجلاه على شيء في طي البئر؛ فإذا حيات أربع، قد أخرجن رؤوسهن من أجحارهن، ثم نظر فإذا في قعر البئر تنين فاتحٌ فاه، منتظر له ليقع فيأخذه.

فرفع بصرّه إلى الغصنين، فإذا في أصلهما جرذان: أسود وأبيض؛ وهما يقرضان الغصنين دائبين لا يفتران، فبينما هو في النظر لأمره والاهتمام لنفسه، إذ ابصر قريباً منه، كوارة فيها عسل نحل؛ فذاق العسل فشغلته حلاوته..." [5]

وهو تأكيد على ما ذهب إليه أبو نواس، إذ يحيلنا هذا المجتزأ إلى مسألة الوجود المزدوج، كما عبر عنها جيداً بول أوستير: "ما معنى أن تقول الحكاية: هذان الكلبان أخواي" أو "هذه البغلة كانت زوجتي" ما معنى أن تنظر الحكاية إلى شيء أو موضوع يوجد واقعياً في العالم الواقعي، إلى حيوان مثلاً، ثم تؤكد على أن ذلك الشيء ليس هو ما يُرَى؟

معناه أن ما من شـــيء إلا وله وجود مزدوج: وجود في العالم ووجود في أذهاننا في آن" [6] وفي هذا الانتقال المباشـــر من واقع الحكي، إلى الواقع الـذي تخلقه الحكـاية، تكمن بالضـــبط القوّة التي تتيح للحكاية، أن تقتلع المرء من نفسه، متأرجحاً بين الواقع والخيال.

الأشياء تخلقها الكلمة التي تسميها، لكن ليس ثمّة تسمّية لا توظف الرّغبةَ: لا يمكن أن تكون لك رّغبات إلا بمقدار ما تتذكر عالمك.

لـــفَتْحِ طريقٍ للمتخيل تُسَخِّرُه لتقص حكايات متشابكة، تجعل بين الرّاوي والحِكَاية كثافةَ واقعين أو ثلاثة.

المسافـةُ مع الذات تُحْفَرُ بدون شك، من أجل توسيع فضاء للتنفس أو للشَّطرِ حول مَوْقِعِ ألمٍ بدئي!

هذين النمطين الوجوديين للأشياء يتعايشان، لإقامة الصلة بين واقع اليوم الخام، والواقع الذي يمكن أن يُحَمَّلَ: بماضيَّ الطفولي أو بماضيَّ الحديث: كل شيء يجب أن يُعادَ إلى حاضر الكلمة ويقترن بداخله.

وهذا بالضــبط ما يقوم به الرّاوي –وهو يراقب صـرّاعات ود حامد ممزوجة في قصص الأزّمنة الغابرّة– تـــوجِدُ طرقاً لانبثاق السحيق في حاضر المستمع.

اللاشـعور يجهل الزّمن. نعم، إن اللاشـعور يوجد خارج الزّمن الخطي –اللاَّمُنْعَكِس– وقد صـــار ثانوياً، وأهمَلَتْهُ معالمُنَا الكرونولوجية. إنه يَخْلِطُ الأزمنة – وكل حُلم من أحلامنا يشـهد بذلك– يمكنه أن يجعل من ماضـينا مسـتقبلنا، ومن المسـتقبل ذاكرتنا، ومن الحاضـر أحيانا لحظة خلود.

لكنه مع ذلك؛ لا ينفلت تماماً من تجرّبة الزّمن، ومما هو بدون شـــك محورّه: ونعني بـه تجربـة الفقـدان والغيـاب.. اللاشـــعور هو الأزمنـة المتداخلة، وليس هو اللازّمني، كما يستنتج أوستير.

بفدرشاه: لعبة الميتاسردي

اللعبة الميتا ســردية؛ لعبة قائمة على قصــدية الكتابة، كأدب تخيلي ينتمي لتيـار مـا بعـد الحـداثـة، يتنـاول بوّعي ذاتي أدوات السّـــرد؛ ليكشـــف عن خدع النّص الداخلية، عبر حكي خيالي يتحدث عن الهموم السّردية، داخل فضاء السّرد.

لذا الميتاســردي هو السّــرد حول السّــرد، بتداخل الرّاوي بمجرياته، مخاطباً المتلقي، أو محاوراً شـــخصـــياته الروائية، و تندرج هذه التقنية الأسـلوبية؛ التي تقوم على فكرّة التداخل النّصـي، ضـمن إطار النقد

الأدبي التطبيقي، ما بعد الحداثوي. بتوظيف آليات قرائية؛ تكشـــف عن عناصـــــر النّص ومكوناته ووظائفه؛ وصــــوت الرّوائي المتوحد والرّاوي المركزي، الذي يتدخل ليفصــح عن نظرته للإبداع، أو يقدم تصوراً روائياً مغايراً، باعتماد التعددية كقيمّة سّردية جمالية..

كون (المتعدد هو الأســـاس الإدرّاكي والمعرّفي، لأي ممارّســـة فنية أو أدبية أو علمية..).. أن تقنية الميتا ســـرد أو (ما وراء الســـرد أو ما وراء الرواية).. والتي يعد الروائي (جون فاولز) [7]من أبرز ممثليها..

الميتاســـــردي، مصــــطلح مركب، فالميتا بمعنى وراء أو المغاير و التخييل.. وهي جزء من انفجار(الســـردي) وتناســـله، والميتا شملت جميع العلوم الاجتماعية والفكرية.. فصـــــارت خطاباً متعالياً، يُعني برصـــد عوالم الكتابة الحقيقية؛ والافتراضـــية والتخييلية.. كونها تقوم على فكرّة التداخل النّصي، التي فيها يعمد السارد؛ إلى كسر الخطية التتابعية، لتنامي الحكي في البنية السّردية.

فكيف جرت لعبة الميتاسردي في كل من ضو البيت ومريود؟

في كـل الجزئين تتَرَاكُـبُ الحكـايات المتخيَّلـة، في حـاضــــر الرّاويـة ومستمعيها بما يخلق مكاناً للاتّحْدِيدٍ؛ يكون فيه لقاء الماضي والحاضر (الجد والحفيد) ممكناً، جاعلاً بالإمكان تحْدِيدَاتٍ أخرى.

أكثر من، ذلك فهو يخلق المكان، الذي يصير فيه ممكناً، تعايش ما أنشأه المعنى العقلاني؛ باعتباره متناقضاً: ليس فقط حاضر– ماضي، لكن أيضا خير– شر، مذكر– مؤنث، نعم ولا، واقع ومتخيل.

هذا الفضاء؛ هو المجال، الذي يمكن أن يتم فيه خلاص ما كان قد أُغلِقَ، داخل ما يتعذَّرُ على التجربة أن تلجه، أو داخل تأويل المعنى: هنا أين تُخَلِّصُ الحكاية فِعْلاً الكلمةَ. فَلِلْوَهْلَة الأولى، تبدو الوقائع؛ التي تدور حولها بندر شاه / مريود منحدرّة من أزمنة ملتبسة كُلياً؛ وكذلك الأشخاص.

ثم نفطن إلى أنَّ التشويشَ المؤقت للحدود بين النعم واللاَّ – الناجم عن كونه وَضَعَ كلَّ شيء في الحاضر – لا يُكَرِّسُ الغموضَ، وإنما يُتيح لما شَكَّلَ مشكلةً منذ البدايات، أن ينفذ في معيش يوم ودحامد.

وبذلك، تُرْفَعُ "رّقابة ديكتاتورية المعنى" جزئيّاً، بحيث يمكن للجانب المتناقض في الصرّاع أن ينبثق. وأيُّ كلمةٍ بوسعها أن تنفذ إلى هذه القضايا؛ في تخللها التواءات المتخيَّل، وحِيَلِه لتخليصها من (الكهف) الذي كانت توجد أسيرةً فيه؟ بدل أن يُعبر الرّاوي عن أفكاره (تُقَدِّمُ) الرَّاوِيةُ مُتَخَيَّلاً.

"بندر شـاه" تتميز بتعدد السـاردين، حيث اعتمد الكاتب فيها على مشــارّكة عدد من شــخصــياتها في عملية السّــرد، مركزاً أكثر على شخصية محورّية؛ هي شخصية محيميد، إضافة لسارد خارج النّص، يقوم بسّرد ما يسكت عنه الساردون.

إذن اعتمدت رّواية "بندر شــاه"، على وجود ســارد أصــلي وعدّة ســاردين فرعيين، بحيث يعلو صــوت الشــخصــية المحورية (محيميد) بينهم بصورةٍ واضحة.

الســارد في "ضــو البيت"، وعلى الرُّغم من موقعه الخارجي؛ المعتمد على تقنية الاســترجاع والرجوع للماضــي.. إلا أنه كغيره من هؤلاء السـاردين، ينقل رؤيته للحدث بحسـب حضـورّه ومكانه وقتها. كما في مريود.

جعل صـالح من السـارد الأصـلي، حلقة وصـل بين جميع السـاردين؛ تربط فصــول الرّواية، وكلما ســكت ســارد ما من أحد الســاردين المتعددين، يتدخل السارد الأصلي في الحكي، ليحافظ على سيرورّة الحكاية، وكلاهما، صـالح والسـارد الأصـلي خصـا "محيميد" بالحضـور القوي في الرّواية؛ باعتباره شخصية محوريّة.

كما حُظي محيميد بعد السارد الأصلي، بالنسبة الأكبر بين الساردين جميعاً، فمحيميد والسارد الأصلي؛ يتناوبان على السّرد أغلب الوقت؛ فحين يصمُت السارد الأصلي يتحدث محيميد، وحين يتحدث السارد الأصلي يصمت محيميد. كما يتداخل صوت السارد الأصلي، مع محيميد في لحظات شروده وانفصاله عن الواقع.

أدَّى السارد في "ضو البيت" وظائفه السّردية كاملة، كالوظيفة السّردية؛ التي قام بها هو؛ ومحيميد وبقية الشخصيات، على مستويات القصة، والوظيفة التواصلية مع القارئ، وكذلك الوظيفة الانفعالية، عندما يصوِّر محيميد وهو داخل عالم الخيال، بجانب الوظيفة الأيديولوجية، التي تظهر في شكل خطابات وجمل سّردية، على لسان الشخصيات؛ في المبنى الميتاسردي.

وهكذا تم توليد مستويات متعددّة، في المعاني والدلالات والأصوات.. خلال نشاط الحفيد (مريود) وراّويها المركزي، في عملية استكمال مهمة الجد ضو البيت.

تندرج رّواية (بندرشاه) كغيرها من أعمال الطيب صالح تحت مسمى الواقعية السحرّية، لما تمتلكه من مقومات وعناصر وآليات اشتغال، تتوافر على مستوى عال من المهارّة والحرّفية، ممثلة باعتماده على

طريقة السّـــرد، الذي لا يخلو من شـــاعرية؛ والذي يُتيح للكاتب؛ الاتكاء على طريقة سّـــردية، تمكنه من الاســـترســـال في فرض لعبة الإيهام.

يعتمد المتخيل السّـــردي على لعبة إيهام بارعة، تضـــع المتلقي تحت طائلة الوّهم، وذلك من خلال اعتماده على نّص ترّاثي– أو هكذا يوهم السّـــرد– ذي لغة لا تخلو من (تَقعُر) في محاولة واضـــحة من الرّاوي، للزّج بالمتلقي في ما يمكن أن نسميه تجاوزاً (يقينية الوّهم .(

لقد أفاد البناء المعمارّي لهذه الرّواية، من تقنية تعدد الأصـــوات، في تعضيد المتن السّردي؛ بما يتعدى الإيضاح والتفسير، فجوهر الحكاية موزع بين أصـــوات الســـاردين العديدين، كل منهم يُعبر عن جزء من الحقيقة، بل يجعلها في أحايين أخرى امتداداً للمحكي في المتن؛ ينميه ويتفاعل معه. الأمر الذي يجعل جسـد النّص ينقسـم على أصـواتهم، حيث المتن في الأعلى، يمارس نرجسيته وطغيان دلالته.

يختط لنفسه مساراً سردياً موازياً (مناصياً) ينفتح على آفاق تأويلية ودلالات مغايرّة ومشاكسة. ناهلاً من تعمق الهامشي لفاعلية الوّهم.



التخييل التاريخي والهُوّية الهاربة من مواجهة الذّات

يقدم لنا الطيب صالح في الجزء الثاني من بندر شاه شخصياته في فصول، الفصل الأول غير المعنون يتناول ذكريات مريود، والثاني سعيد عشا البايتات القوي، والثالث الطاهر ود الرواس.

يستهل الطيب صالح (مريود) بمحيميد، في مشهد رومانسي عند الفجر.. وهو ينحدر في الأرض الممتدة وراء غابات النخل والنّهر، يتأمل طبيعة وعالم ود حامد حوله.

فيهيئنا في هذا المشهد المحتشد بالرومانسية لعوالم نصه، المشيّد في الذّكرى التي تشيخ بالكلمات.

فمريود هي قصة الانعتاق؛ ووجه مريم الذي يفيض رّقة وجمالاً، يستعيده الآن من براثن الزّمن القديم، وما تبقى فيه من ذكرى الطفل النزق، وهو يطوي هذه الصفحة، من دفتر الحيّاة؛ مع الصفحات الأخيرّة "المنظر، كأن محيميد يرّاه آخر مرّة، وجهه متوتر كأنه يقاوم رّغبة جارفة للبكاء، أنظر يميناً هناك أين غابة الطلح الكثّة، التي

كانوا يلعبون فيها أيام الطفولة، رائحة البرم، زهر الطلح خصوصاً أيام الفيضان، ص: 11"

ومثلما أورّث بندرشاه حفيده مريود كل شيء، ها هو محيميد يرّث عن جده كل شيء، كانت الفكرّة تخطر لجده، فإذا هي خطرّت له في عين اللحظة "يتذكرّه الآن بخليط من الحزن والحقد، لقد أختاره دوناً عن سائر أبنائه، ليكون ظلاً له على الأرض، وخلّف له الدّار وفروة الصلاة، وإبريق النحاس والمسبحة؛ من خشب الصندل وهذه العصا، ص: 13"

ويتذكر محيميد مريم حبه الأول، الذي حرّمه منه جده؛ فبقى مقيماً كغصة في الحلق "طغت خشخشة الجريد اليابس على الأصوات في خياله فانتبه. أصغّى لجريدِ النخلة في هبوب الرّيح؛ مثل هيكل عظمي في أكفانه.

شاخت الآن تلك النخلة كما شاخ هو، وقد كانت في شبابها تثمر أبكر؛ وتُعطي أكثر من تمر السكوت العزيز؛ زرعها بيديه منذ أربعين عاماً، وأطلق إسمها على مريم القنديل، تسميه مريود ويسميها مريوم.

رّف طيف الصـــبا مثل برق في أفق بعيد، وأحس في لحظة عابرّة، مذاق الثّمر؛ ونهد مريم يضغط على صدرّه؛ وهما متماسكان في الماء؛ كان ثغرها مثل برق يشيل ويحط...

يا مريود أنت لا شـــيء؛ أنت لا أحد. يا مريود أنك اخترت جدك؛ وجدك اختارك لأنكما أرجح في موازين أهل الدنيا، وأبوك أرجح منك ومن جدك في ميزان العدل، لقد أحب بلا ملل وأعطى بلا أمل، وحسا كما يحسو الطائر؛ وأقام على سفر؛ وفارق على عجل؛ وحلم أحلام الضــعفاء؛ وتزود من زاد الفقراء؛ وراودته نفســه على المجد فزجرها..

ولما نادتـه الحيّاة.. قلـت نعم. قلـت نعم. قلـت نعم. ولكن طريق العودة كان أشق، لأنني كنت قد مشيت، ص: "85/16

الصفحات الأولى من الرّواية، تحتشد بكر وفر الذكريات؛ في مرّاحل العمر المختلفة.. يستعيد محيميد ذكريات الطفولة والصبا والشباب، المتغيرّة وســط ثابت وحيد؛ يمثله جده؛ الذي علمه الســباحة والحب والرجولة.

ثم ننتقل في الفصـــــل الثاني إلى عـالم ودحـامـد؛ في اللحظة الرّاهنة المتفلتة من ذكريات محيميد، فنرى الشــخصـيات نفســها التي سـبق

ورأينا بعضها في (عُرس الزّين) و(موسم الهجرّة)؛ و(ضو البيت). في حياتهم اليومية ومعابثاتهم وحكاياتهم يتولون زمام السّرد.

لقد تغيروا وتغيرّت معهم ود حامد، تجاوزت معرفتهم الآن سلالات الحمير وأوطانها، وعرفوا العربات "وقال أحمد: صح وانت ليه ما تشتري لك عربية بيب جب زي الرّجال؟ القروش الكتيرة دي داير تخليها لمنو؟

وقال سعيد القانوني: عربيات الجيب ان شاء الله تطير في السماء، أولاد بكري من يوم ما جابو عربيتهم مسخوا علينا دخول السوق.. كل دقيقة وتانية توت توت؛ عملوا لنا صداع ص: 25/26"

لينتقل السّرد مرّة أخرى، حيث محيميد ينحدر على ظهر حمارّه، تفاجئه فورّة الحيّاة؛ وسط غابات النخيل "رآهم يخرجون من الماء؛ و يتسللون بين فروع الشجر، ويقفزون فوق هامات النخل؛ ورؤوس البيوت. وينطون كأنهم يرقصون فوق القباب، ويذوبون في شعاع الشمس. الوقت ليس هذا ولا ذاك، لكن الشروق كالغروب، يصيران و يتكرران في كل ومضة عين.. نظر بلا فزع ولا دهشة، ثم بوّعي تام، جذّب عنان حمارّته، وأدار ظهره للشمس، ص: 29/30"

ومن ثم ينتقل بنا محيميد، في الفصل الثالث للطاهر ود الرواس، وهما يصطادان معاً في النّهر "كنت أصادفه في رحلاتي عند الفجر، أحيانا في قاربه؛ في عرض النّهر. وأحياناً في حقله؛ وأحياناً على الشـــاطئ؛ جالساً يراقب صنارته. وكنت قد نسيت عذّوبة صوته، إلى أن سمعته يغني ذلك الصـــباح؛ غناء كأنه غلالة من الحرير؛ انتشـــرت بين الضفتين، ص: 32"

ويوظف الطيب صـالح الأسـلوب التراثي والشـعبي في الحكي، كواحد من آليات الميتاســـردي، التي تتضـــامن مع لغة النّص كإطار مزدوج "قالوا، وكانت في ود حامد إمراة صـاعقة الحسـن، تدعى حواء بنت العربي، هبطـت من ديار الكبـابيش مع أبويهـا في ســـنوات قحط وجدب، ص: 62" فحواء هذه تزوجها بلال لليلة واحدة، فحبلت منه بإبنه الطاهر الرواس. "ما رأيت حباً مثل حب تلك الأم، وما شــفت حناناً مثل حنان تلك الأم.. ملت قلبي بالمحبة؛ حتى صــرت مثل نبع لا ينضــب؛ ويوم الحســاب.. يوم يقف الخلق بين يدي ذي العزّة والجلال، شـــايلين صـــلاتهم وزكاتهم؛ وحجهم وصـــيامهم، وهجودهم وســجودهم؛ ســوف أقول يا صــاحب الجلال والجبروت، عبدك المســـكين الطاهر ود بلال ود حواء بنت العربي، يقف بين

يديك خالي الجراب، مقطع الأســباب وما عنده شــيء؛ يضــعه في ميزان عدلك؛ سوى المحبة، ص: 64"

"مريود" ك "ضو البيت" تستند على خلفية (تخييلية) متصلة بالنسق الشـعبي الأسـطوري، الذي مثلما أفرز تيمة شـعبية شـائعة عن بنات الحور أو الحوريات، أفرز أُســطورة بندر شـــاه، التي أخذهم جميعا نداءها عند غســق الفجر، لرؤيته في قصــره في الجزيرة، بما يمكن تســميته ب(الوّهم) كمصــطلح مُرّحل من حقل "علم النفس" إلى حقل الإبداع السردي الأدبي.

فالوّهم في بندرشاه بجزئيها، من المكونات الأساسية التي تتضافر مع البعد الصــوفي والعرّفاني، وبذلك يلعب دوراً كبيراً في نمو الوقائع والأحداث وتطورّها. فالرّواس ظن أنه توّهم ما رآه، إلى أن أكد له محيميد، صــحة ما رأى "انت شــفتني يومداك؟ حكاية عجيبة والله! تقول صــحيح الواحد وقت يكبر يصــيبه الوسـواس. عليك أمان الله خمسين سنة ما شفت شيء ولا سمعت شي. خمسين سنة وأنا أصيد في النّيل، ما شـفت شـيء ولا سمعت شـي! داك الصـباح بنت الحرام قطعت الجبادة، وغطسـت شـويتين، شـبّت فوق وش المويه.. عليك امان الله زول بني آدم... بت فتاة عريانة جل...

إني آمنت بالله. وسمع اضاني دي؛ قالت بي حسا واضح زي كلامي وكلامك، يا ود الرواس أخير ليك تبعد مني، وقبل ما ألقى الكلام الـ أرد به عليها. غطست تاني جب في الموية.. أنا أخوك يا محجوب، أنا أخو الرجال قعدت متمحن أعاين للموية، ص: 33"

لتتكشف مع الطاهر ود الرّواس؛ حكايات هذه السمكة وعائلتها، كعالم موازٍ لعالم البشر، يمور بالحيّاة بخيرّها وشرّها، بل وحكاية الطاهر ود الرّواس نفسه "الطاهر.. ود بلال.. ود حوا.. العبد، ص:38"

فقد كان عبداً هملاً بلا سيد، يقال أنه ربما من ذرية عبيد ملك نوبي نصرّاني غابر، حكم ذلك الإقليم اسمه بندر شاه. وكانت عاصمة ملكه حيث تقوم ود حامد اليوم. هزمته جيوش العرب المسلمين، وقوضت ملكه وديانته.

وتتعدد الرّوايات حول أصل بندرشاه، تنسبه صعيداً قبل مملكة سنار أو أثناءها، أو تجنح به شرقاً إلى أكسوم. وتصعد به إلى مجاهيل صعيد النّهر، وتعطنه في تارّيخ المهدية بمرارّاتها.. فبندر شاه ومن بعد بلال، وصولاً إلى الطاهر الرّواس، من تجليات أسئلة الهُوّية الوطنية، التي امتزجت فيها الحقائق بالأكاذيب والأوهام؛ التي تشابكت في العصور المختلفة لتاريخ السودان القديم والمعاصر، وانتسجت في

الخيال الشعبي، بحكاياته التي تمزج حقائق التاريّخ بالأساطير، لتحوّله إلى نصف تاريّخ حدث بالفعل، ونصف تاريّخ لم يحدث سوى في خيال رّواته، فانتج نوعاً من الهُوّية الوطنية المبددة، في الهُوّية الشعبية الهارّبة من مواجهة ذاتها.

فهي هُوّية نهضت في الديانات الأفريقية الأحيائية، وامتزجت في العرفان والتصوف السني البياني، والعرب الهاربين دون نسائهم، من ثارات وقمع الإمبراطورية الأموية والعباسية مترامية الأطراف، فوطنوا هُوّيتهم هنا، لتشكل الهُوّية نفسها في مزيج من الواقعي والمتخيل.

فمثلما في بندر شاه كشخصية من شخصيات رّواية مريود، تشتغل الأنساب والأحساب، كبُعد اجتماعي ونفسي أساسي في تكوين الشخصية..

تشتغل في شخصية بلال الكرامات، وتلوح ظلال وأشباح بن عربي والحلاج والعدوية، فيكتب صالح في هذا الجزء من بندرشاه، تخييلاً تاريخياً موازياً ومتقاطعاً، مع التاريّخ الوطني للسودان، بغُزاته الهاربين من القمع والباحثين عن الذهب والعبيد، ومجموعاته المحلية "أقسموا أنه ما أن فرغ الشيخ نصر الله ود حبيب من ندائه، حتى سمعوا صوتاً يصيح عند باب المسجد لبيك لبيك. ودخل وعليه غبار سفر بعيد،

حول رقبته مسبحة طويلة من اللألوب، وفي يدّه ركوّة جلد، فانكب على قدمي الشـيخ يقبلهما، وهو يردد باكياً: لبيك لبيك.. أنهضـه الشيخ وعانقه وقبله على خديه وبين عينيه، وقال له وعيناه تدمعان: لماذا يا أخي تبعد عني هذا البعاد؟ أما كفاك وكفاني؟ ترفق بنفسك يا حبيبي فإنك قد تبوأت رتبة، قل من وصل إليها من المحبين الخاشعين، وأنني أركض فلا أكاد ألحق بغبارّك، ص: 59/58".

كان هذا العبد والد الطاهر اسمه حسـن، وسماه النّاس بلال لجمال صـوته في الأذان! كان جميلاً وفيه لكنة "يا بلال أنت عبد الله؛ كما أنا عبد الله. نحن أخوّة؛ في شـأن الله أنا وأنت مثل ذرّات الغبار.. في ملكوت الله عز وجـل.. ويوم لا يجزي والـد عن ولـد.. يمكن إنـت كفتك ترجح كفتي، في ميزان الحق جل جلاله..

كفتي أنا أرجح من كفتك في موازين أهـل الـدنيا، ولكن كفتك يا بلال ترجح كفتي في ميزان العدل، أنا أجري جري الابل العطاش يا بلال، لكي أحظى بقطرّة من كأس الحضـرّة، وأنت شـربت إلى أن ارتويت يا بلال.. أنت سمعت ورأيت.. أنت عبرت وعدّيت، فلما ناداك الصوت؛ قلت نعم. قلت نعم. قلت نعم، ص: 45/44"

شخصيات الطيب صالح، إنسانية.. حقيقية؛ قد تجدها في أي مكان في القبل الأربعة، عابرة للثقافات والجغرافيا والتاريّخ، فطبيعة الحمولات الفكرية والنفسية والجمالية؛ التي انطوت عليها؛ تقع كلها في دائرة المشتركات، التي تصل البشر ببعضهم البعض، وتجعل من الإنسان إنساناً بخيرّه وشرّه.

فهي شخصيات حيّة، تصارع لخلق قيم مشتركة؛ وحيّاة لكل النّاس في ود حامد وسواها. فهم ليسوا نُخب أو مثقفين، وليست لديهم أحلام النُخب والمثقفين في تغيّير النّاس، لكنهم مدركين لقيمّة الحيّاة، ولا يتفرجون عليها كنُخب، فهم يعيشونها ويمارسونها؛ بافراحها واتراحها دون تعقيدات، أو حواجز تعزلهم عنها.

"أصله الزمن ده؛ بقى زّمن كلام، إذاعات وسنمات وجرانين ومدارس واتحادات وهوسه، يومتها أسمع الإذاعة تلعلع: العمال؛ الفلاحين؛ الاشتراكية؛ العدالة الاجتماعية؛ زيادة الإنتاج؛ حماية مكاسب الثورّة؛ الانتهازية الرّجعية..

أي يا أخوانا مصيبة شنو الوقعت علينا دي؟ إذاعة السجم، تنبح طول؛ اليوم أصلو حسها ده ما بينقرش؟ قلت لي حاج سعيد: إنت يا حاج العمال والفلاحين ديل بلدهم وين؟

قال لي: يا مغفل العمال والفلاحين ما ياهن نحن.
أنا أخوك. هسع أنحنا اسمنا العمال والفلاحين؟
قال لي: أيوه.
أها وزيادة الانتاج يعني شنو؟
قال لي: الإنتاج مو ياهو الســجم البنســوي فيهو دا. وزيادة الانتاج يعني تخت السجم فوق الرّماد، ص: $4^{0}/4^{1}$“

لقد اخترقت شــخصــيات كالحنين، "ورواس مراكب القدرّة" حدود اللغة والحكاية، لتكون عابرة للزّمان والمكان، تجدها مكتوبة على خلفيات العربات، ولافتات المحلات.. وصــولاً لزّمن الكوننة وربما ما بعد الدولة، مثلما تجدها أياقيناً لبوستات البعض في وسائل التواصل الاجتماعي، ما يكشـف أنها شـخصـيات خالدة، تعيش في زّمن ممتد، رغم كونها ليست شـخصـيات خارقة، إنها شـخصـيات لا تبحث عن المعرّفة في الكتب أو الإنترنت، بل في تجاربها الذّاتية في الحيّاة.. في الوجدان، وهم يعلمون بقدر دنسهم أنهم أبرياء كالأطفال!

”يقول الطاهر ود الرّواس، أن الاســـم الوحيد الذي ورّثه عن أبيه؛ كان لقباً لم يناديه به أحد؛ إلا الكاشـف ود رحمة الله. يقول أن بلال

رّواس، ويسألونه رواس ماذا؟.. فيجيب: بلال رّواس مراكب القُدرّة، ص: 46"

في مريود يستعيدنا صوت محيميد، إلى مستوى مركزي، بين بنيات الحكي، فمريود كنّص سردي؛ في أبرز تجلياته ينهض على عنصر الحب.. حب مريم التي تنطوي على شخصية "حسنة بنت محمود" في (موسم الهجرّة)، والحب الإلهي، من خلال عرفان بلال صنو الحنين في (عرس الزين)، والشيخ نصر الله، والحب الغامض للطاهر الرّواس للسمكة الحورية؛ التي أنفق عمره يحلم باصطيادها؛ وحبه – كذلك– القدّسي لأمه، والحب البشري في العلاقة الحرجة الجريحة لمحيميد بمريوم.

فالحب هو الثيمّة المركزية؛ التي تُنسج حولها الوقائع والأحداث "استقبلتني عند الباب، ورأيتها تختفي وتبين؛ إلى أن قال النّاس: ولا الضالين آمين.. كان العطر الذي لاحقني كل تلك الأعوام، يعبق من أرجاء الكون، يذكرني بمريم تعد على أصابع يديها؛ وتقول: أحمد محمد محمود حامد حمد حمدان..

الأبناء أكثر من الأسماء يا مريوم، ص: 65" تمر ذكريات طفولته وصباه مع مريم؛ على خاطره حيّة، كأن الوقائع جرّت للتو، لا يزال

غبار حدوثها يعلق بها "كأن الموت خصـــم؛ أرســلته الحكومة. كان يأمر وينهي بصوت أخرّش، وقد أسلم النّاس قيادهم إليه. كان زعيماً مطلق الســـلطان ذلك المســـاء، كما لن يكون بعد نشـــطاً متحفزاً كحيوانٍ مفترس...

كان الطريفي يبكي حتى كاد يهلك، وأنا أحس في قلبي بفجيعة مثل الفرح. مضوا يحفرون القبر وأنا أرى مريم طفلة دون الرابعة..

لم تكن بها علة ولم تلزم فراشـها غير يوم واحد، كأنها قرّرت أن ترحل فجأة.. يمكن أنت مريود وما مريود. زول وما زول. إنت لا أي زول. ولا أي شـــيء، ثم بكت وقالت خســـارّة مريود مات، وأنا يزوجوني بكري أبـداً، أحســـن أنا كمـان أموت، ولا يزوجوني بكري، ص: 79/78/72" ترحل الآن في هذه اللحظة/ تلك اللحظة بعد أربعين عاماً، قبل أربعين عاماً أو يزيد؛ عندما زوجوها بكري رُغما عنها، الزّمن توقف في لحظة واحدة في حياتها، في حيّاة محيميد.. لم تنزل حبة الساعة الرّملية الأخيرّة، إلا في هذه اللحظة بالذّات؛ وهي تلفظ أنفاسها الأخيرّة؛ بعد أربعين عاماً، وهو ينزلها في مثواها الأخير.

لقد عاد محيميد بعد غياب طويل، ليدفن جســدها بعد أن ســكنت وجدانه حياتها وحياته كلها! في هذا النّص يتماهى مريود حفيد بندر

شاه؛ ليتحوّل إلى قرين لحيميد، فتعيد الحكاية إنتاج نفسها في قصة حب أسطورية، تصبح هي الضحية لعلاقة الجد بالحفيد!

وهكذا تستبدل مريود كاعمال صالح الأخرى، المنطق الذي حكم متخيل الخوارق الصوفية، والأساطير الشعبية وقصص الحب المستحيل، بمتخيل سردي قوامه عالم ود حامد بكل أبعاده المادية والروحية.

أعمال صالح تؤكد؛ أهمية السّرد في تخليص الرّواة من إكراه الاختلالات، الناتجة عن تجاربهم المرّيرة. وجراحات حياتهم؛ بالانخراط في فعل الحيّاة، بإمكانية البدء من جديد، وممارسة مزيد من الحيّاة، ولذلك يدين الرّاوي في مريود إمام الجامع؛ لأنه شخص (عاطل) غير منتج، فهؤلاء الأهالي البسطاء، الذين كل وظيفته تجاههم، هي تذكيرهم بالموت والحساب والعقاب، هم ذوات منتجة حيّة واعية بكينونتها وبمسارها الفردي والجماعي، ومصيرها!

بل لديهم القدرّة على رّسم استراتيجية سردية، تؤثر في المروي له من شعب ود حامد، سواء في جلسة على قيف النّهر، أو في الجامع أو أمام دكان سعيد عشا البايتات، أو حوش الجمعية التعاونية، بل

والقدرّة على التأثير خلال ذلك،على القارئ الضــــمني لأعمال الطيب صالح.



خاتمة

سر عظمة الطيب صالح كرّوائي، ينبع من الشخصيات التي جسدتها رواياته، بما انطوت عليه من بساطة فاتنة.

فعوالم أعماله السّـــردية، متعددّة المداخل لدرجة التيه، بمقولاتها الفكرية وجماليات أُســـلوبها وســـردها، وجاذبيتها الوجدانية، فكل شخصية هي عوالم متشابكة، رُّغم طابع البساطة الذي يسمها.

فهي تستولى على القارئ، فيصبح ضمن شخصيات النّص بدرجة من درجات الشـــغف، وربما أن مهنة الطيب صـــالح كإعلامي في بدايات حياته، أسهمت كثيراً في تمليكه أدوات التواصل الجماهيري، وبالتالي إغناء كتابته السّردية، فشخصياته هي السواد الأعظم، الذي تجدّه في الرّيف والمدن السـودانية، ورُبما أن شـغفه بالشـعر والتراث، أيضـــاً كان لهما دور كبير؛ في انتقاء المفردة التي تقتحم الوجدان، بعذوبتها وشاعريتها.. ورُبما مجونها وجنونها.

فشخصيات الطيب صالح، ليست مهمومة كنُخب الخرطوم، بحمل أفكار كبيرة! فهم مواطنون عاديون من غمار النّاس، لهم تصـــورّاتهم الخاصة عن الحيّاة، التي أنتجتها تجاربّهم؛ التي يعتدون بها.

فالتغيير الذي يحدث لسيف الدين في (عُرس الزّين)، بانتقاله من حياة الصعلكة والعربدة، إلى حيّاة السلفي الانتهازي، هي ناتجة عن تجربته الخاصة بكل بساطتها، دون أفكار وتصورّات كبيرة، كالآلاف من غمار النّاس، داخل وخارج ودحامد.. تجدهم في كل مكان.. القرى البلدات والأحياء الشعبية وأطراف المدن.

شغف الطيب صالح بالتراث الصوفي؛ وأبي نواس والثقافة الشعبية، انعكس كل ذلك على بناء الشخصية في نصه السردي، مبلوراً موقفاً فكرياً من التدين السطحي "السخرية من إمام المسجد" الذي لا يهمه أمطرت السماء، أم لم تمطر، فهو لا يزرع ولا يحش؛ كل ما يفعله هو العيش على صدقات هؤلاء الفلاحين والترابلة، وتذكيرهم بأمور يرغبون في نسيانها.

كذلك نرى التخندق؛ الذي تخلفه الانقلابات والثورّات والانقسامات، وتأثيراتها على مجتمع ود حامد، كما نلمح في عوالم جواري الواحة، ظلال روضة الحسن بن هاني، ونرى أثر ابن عربي في الحنين وبلال والشيخ نصر الله، ونلمح ظلال الأفكار الكبيرة، على السنة البسطاء؛ تكتسي لحماً ودماً!..

فالسرد عند صالح، أداة جبارّة، تشتغل كمجهر في غور الوجدان الثقافي، والنفس البشرية والمواقف المتعارضة، التي تضع الإنسان البسيط، على مفترق طرق.. إذ ليست هناك أسئلة، و ليست هناك إجابات، فقط الحياة بآلامها وصراعاتها وخذلاناتها وهزائمها وانتصاراتها!

ومن الواضح أيضاً أن الاستعمار الإنجليزي، والمناخ الذي خلفته الحربين العالميتين، ترك في نفس الطيب صالح، أثراً غائراً؛ كما جسد ذلك في شخصية (مصطفى سعيد)..

وهذه العلاقات؛ التي تجمع عصابة محجوب في صداقة عميقة، وشخصية الجد بحضورّه القوّي ليس (كرمز أيديولوجي) للماضي وحافظ للتاريخ، بل وكمصدر امتدادي في الشخصيات، التي تتحرك في النصوص.

والصداقة العامرة بالمحبة والوجد الصوفي، التي مثلما جمعت بين الحنين والزين، والشيخ نصرالله وبلال، فهي دوماً تجمع بينهم وكثر داخل وخارج ود حامد؛ من البسطاء المهمشين؛ الذين في ميزان العدل كفتهم أرجح من كفة العارفين!

وذلك الهوّس الذي ينطلق كنّار في رجال القرية، وهم يشتهون حسنة بنت محمود أو مريم، لا توقف أطماعهم سوى التراجيديات أو المواقف الحاسمة، التي تضع نهاية لكل شيء.

اختيار صالح لشخصيات كالحنين؛ مصطفى سعيد؛ محجوب؛ محيميد؛ الزين؛ الطاهر رواس مراكب القدرة، الطريفي، بلال، الشيخ نصر الله، طه ود ابراهيم، الخ هو سر نجاح أسروداته وخلودها، فسرد الطيب صالح، تسيطر فيه الشخصية وتطغى على الأحداث والحبكة والحكاية إلخ، ولذلك هي شخصيات خالدة في الوجدان الثقافي السوداني والإنساني، لأن غمار النّاس والسواد الأعظم، يجدها قريبة منه.. مالوفة لديه؛ بهمومها وصرّاعاتها، وإحنها وعداواتها ورغباتها وأحلامها؛ وأوهامها وخذلاناتها؛ وهزائمها وانتصاراتها..

فهم ليسوا ملائكة؛ وكذلك ليسوا شياطين؛ ولا علميين أو غير علميين، ولا هم واثقين من أنفسهم وليسوا كذلك مترددين، فهم يحبون ويكرهون ويخونون ويكذبون، مثلما يأكلون ويشربون ويموتون ككل النّاس.. وهم صادقين جداً، ويحبون ودحامد.. وعندما يغضبون يلعنونها، ويحبون النساء؛ ولا يتورعون –على الأقل في مرحلة من مراحل حياتهم– عن فعل ما يعن لهم لممارسة الجنس.

وكذلك هم مخلصون ولكنهم يتآمرون، ويفعلون كل ما يفعله الإنسان، لذلك يشعر قارئ الطيب صالح، أنه قريب من محجوب والحنين والطريفي، والرواس ومحيميد ومصطفى سعيد، وبلال والشيخ نصر الله، وحسنة ومريم والزين؛ وابراهيم ودطه، الخ..

المشتركات الإنسانية؛ هي ما جمعته بهذه الشخصية أو تلك، وربما رأى البعض أنفسهم؛ في هذه الشخصية أو تلك.

فروايات الطيب صالح، هي أحدوثات عن كون كيف نعيش حياتنا، ونتغلب على الصعاب التي تعترضنا، ونفرح ونبكي عندما يقتضي الأمر.

وهي سرديات للحب المجرد المتماهي، في المطلق المتوحد مع الكون، ولكنها أيضاً سرديات للحب الذي يتوزع بين الأمكنة، حيث تخرج التماسيح والحوريات من النّهر، وحيث تموت الحيتان من البرد.. والأشخاص، كآن همند وحسنة بنت محمود وايزابيل سيمور ومريم وجين مورس وشيلا غرينود وبنت مجذوب!

فجميع هؤلاء وأولئك هم بشر مميزّون ككل البشر، ليسوا مهمشين، ولكنهم مهمشين ككل البشر.. هؤلاء النّاس بقدر ما يحبون الحيّاة، لا يخافون الموت، ومع ذلك لا يحبون من يذكرّهم بالآخرة والحساب

والعقاب، كأنهم سيموتون الآن، ويتركون كل خططهم وأحلامهم ومشاريعهم خلفهم!

كذلك يفتح تسريد (الوّهم) في أعمال صالح، الأبواب أمام تجلي الاختلالات الذاتية، الناتجة عن تجارب هذه الذوات، التي تبدو أنها تعيش داخل نسق متصل، يُعيد فيه الجد إنتاج الحفيد، لتستمر التجرّبة الحياتية، في نسق دائري، لا يأبه لما يعتري العالم، حوّل هذا النسق من تغييرات، فالاختلال هنا، في ما يعتري الذّات؛ التي تمت إعادة إنتاجها من اضطراب، فتخرج عن مسار النسق المغلق، وتكسر دائرة الوّهم، لتعيش أو تحاول أن تعيش حياتها هي، تلك الحياة التي حُرمت منها، بسبب (سلطة الجد) كما في حالة محيميد ومريود، و(سلطة الماضي) كما في حالة مصطفى سعيد.. ماضيه كمنبت وكمستعمَر، بالتالي إذا كان الوّهم محور السرد الدلالي، في موسم الهجرة ومريود، فإنه كذلك يُعد تيمة مبنية وظيفياً في هاتين الرّوايتين، وفق إطار جمالي ودلالي، قوامه التضعيف والتفجير، لأنه يولد تيمات فرعية كاشفة للوّهم، و لهشاشة الرّاوي والشخصية المحورية، سواءً كانت هذه الشخصية هي مصطفى سعيد أو محيميد. فكلاهما يمثلان طاقة قلق وتوتر وخيبات!

الوّهم، كتجربة انفعالية مؤلمة، تتولد عن الغواية التي تمارسـها سـلطة الماضـي الذاتي، وسـلطة الثقافة الاجتماعية وسـلطة التاريخ، وعملها في الشـخوص؛ بما يؤثر على أنشـطتهم الحياتية وخياراتهم وقراراتهم وعجزهم عن اتخاذ القرارات.

إذا كان الوّهم يتموقع في نواة السـرد، باعتباره كشـفاً عن "اللامرئي في الحياة الداخلية" للأنا الساردة، بلغة كونديرا [8]فهو أيضاً مولد لحركية سـردية، تمفصـلت عند صـالح على مسـتوى الاختلالات النفسية للذات المحورية خلال نموذج (مصطفى سعيد).

وعلى مستوى تفكيك هذه الذات لنفسـها، عبر عملية التحوّل من مجرم الى ضـحية، ومغادرته لحياته القديمة، واللجوء إلى ود حامد مسـتثمراً "سـلطة البدء من جديد" لتغيير حياته، حيث يلتقي على الطرّف الآخر، من هذه السلطة بمحيميد.

ففي (مريود) يعود محيميد الى ودحامد بعد غياب سـنوات طويلة، وهو أيضـاً يحلم بالبدء من جديد، كليهما خسـر حبه، حيث لا تنفع هذه الوصـفة، لاعادة بناء حياتهما، على أنقاض حياتيهما اللتين عاشاها ابتداءً، فقد قُضى الأمر!

مُتخَيَل موسم الهجرّة كمُتخَيَل بندر شاه بجزئيها: ضو البيت ومريود، إذ يتخلل المُتخَيَل مســـتويات الســـرد في بُعدين، أي عبر جمالية إسـتعادة التاريّخ أو الوقائع والأحداث الماضـية بامتداداتها، وتجلياتها المختلفة. و كذلك تتجســـد عبر جمالية الإفصـــاح، عن ما يدور في خواطر هذه الذّوات بقوّة، فيتركها متلبسة بالدّهشة والتيه، ويضعها أمام تقاطعات أســـئلة الحقيقي أو المتوهم. وما حدث بالفعل وما لم يحدث وما كان يجب أن لا يحدث أو يحدث.

تُشخص أعمال صالح، مُتَخيَل الوّهم، باعتباره صورّة الذات الرّاوية، وهي موشومة بحرمان متنوع، بدءاً بالحرمان من الاستقرار النفسي في نموذج (مصـطفى سعيد)، باعتباره طاقة قلق مزمن، من جهة السبب والنتيجة، ومن جهة الظرف التاريخي للواقع التجرّيبي، الـذي يؤطر الذات الرّاوية، فهو منبت حتى في علاقته بأمه "كانت كأنها شـخص غريب جمعتني به الظروف صـــدفة في الطريق، لعلّني كنت مخلوقاً غريباً. لم نكن نتحدث كثيراً. وكنت، ولعلك تعجب أحس إحساساً دافئاً بأنني حر، بأن ليس ثمّة مخلوق.. أُم أو أب يربطني كالوّتد، إلى بقعةٍ معينة ومحيط معين.

كنت أقرأ وأنام وأخرج وأدخل، ألعب خارج البيت، أتســـكع في الشــوارِع. ليس ثمّة أحد يأمرني أو ينهاني، إلا أنني منذ صـغرّي كنت أحس بأنني.. بأنني مختلف.. أقصـــد أنني لســت كبقيةِ الأطفال في ســني، لا أتأثر بشــيء، لا أبكي إذا ضُــربت. لا أفرح إذا أثنى علي المدرّس في الفصل. لا أتالم لما يتألم له الباقون. كنت مثل شيء مكوّر من المطاطِ. تلقيه في الماءِ فلا يبتل. ترميه على الأرض فيقفز؛ ص: 29/30» مروراً بحالة نقيضـــة تماما يجســـدها محيميد، الذي حُرم من رّغباته و اتخاذ القرارات، فالمسار التاريّخي، لسيرّة حياة كليهما تعادل مأساة فقد الحبيبة/الأسرة/الذات..

لانسينغ، ميتشيغان

٢٠-٢٠٢١



هوامش

[1] الطيب صالح، بندرشاه – مريود، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى 1997

[2] فاضـــل ثامر، المبنى الميتاســـردي في الرواية، دار المدى، العراق، للثقافة والنشر، ٢٠١٣، ص:7

[3] إعداد: د. إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصـــل في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة ٢٠٠٦

[4] تصنف هذه القصيدة لأبي نواس ضمن قصائد التوبة.

[5] عبد الله ابن المقفع، كليلة ودمنة، تحقيق: عبد الوهاب عزام وطه حسـين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٤

[6] الوجود المزدوج؛ مصـــطلح لاهوتي لوثري، توطن في الفلســـفة الهيجلية. يقوم على أســـاس أن أشـــياء الطبيعة توجد فورياً فقط وبطريقة واحدة، بينما الإنســان لكونه روحاً، له وجود مزدوج؛ إنه موجود، من ناحية، بنفس الطريقة التي توجد بها أشـــياء الطبيعة، ولكن من ناحية أخرى، هو موجود أيضـــا من أجل ذاته، إنه يتأمل ذاته، ويتمثل نفســه بنفســه، يفكر في ذاته وليس له روح إلا من خلال هذا النشاط الذي يشكل وجوداً لذاته.

[7] علون الســلمان، في المبنى الميتاســردي، مقال بالملف الثقافي لصـــحيفة الزّمان، ٢٣ يوليو ٢٠١٤.

[8] في ظني أن اللغة الشــعرية بقدر ما تنطوي على الحنين، فهي تنطوي في الآن نفسه على الوّهم. فالحنين والوّهم كلاهما وجه للآخر.

فعندما نحن إلى شــخوص أو أمكنة أو ماضــي معين، فإنما نحن نُقدم تفســيراً لأوهامنا نحو هؤلاء الشـــخوص والأمكنة والأزمنة. فهي قطعاً لم تعد مثلما كانت قبل لحظات أو أيام أو شهور أو سنوات!

الحنين إذن يوقظ الوّهم ويحييه. ولذلك في ظنّي أنهما ليســا مقترحان نقديين مختلفين.. بل متفاعلين وظيفياً؛ يعملان معاً، على الرّغم من أن الباحثين في السّرديات الأدبية؛ يتناولون كليهما بصورة منفصلة عن الآخر.

المحتويات





في ذكرى عبقري الرواية العربية: الطيب صالح

أولى روايات عبقري الرواية العربية، المبدع الراحل الطيب صالح **«عُرس الزّين»** لا تأخذ أهميتها من قيمتها الفنية والجمالية فحسب، فهي أيضاً تأخذ أهميتها من الزّمن الذي كُتبت فيه (1962)، كرّواية رّائدة، سبقت **«مائة عام من العزّلة»** (1962) كرواية مؤسسة لنوع جديد من السرّد، الذّي يمتزج فيه الواقع باللامَعقول والفانتازّي والغرّائبي والعجائبي، بالتالي "عُرس الزين" بذلك تكون من الأعمال السردية المبكرّة، في التعبير عن **«موقف فكري»** تأسس على أن العلم لا يملك كل الاجابات، حول حيّاة الإنسان وعلاقته بالكون.

فكثيرّة هي الأسئلة الوجودية، التي عجز العلم عن الإجابة عنها، فيما عبر عنها السرد كفضاء مفتوح، غير مطالب سوى بعكس حالة الوجود الإنساني، لذلك يمثل الطيب صالح رائداً مهماً من رواد **«الواقعية السحرية»** التي عبرّت عن نفسها بوضوح في **«عُرس الزّين»** في وقتٍ مبكر استبق ماركيز بخمسة سنوات، كما سنرى لاحقاً في هذا العُرس الأسطورّي.

وبطبيعة الحال، لا تُعد قراءتنا هذه شاملة لكل ما انطوى عليه نّص "عُرس الزين"، من تقنيات وأساليب وأدوات تعبير فني، وإنما جهد محدود، لإلقاء ضوء عام على "عُرس الزّين" وما حفلت به من ثراء فني وجمالي، من زاوية نزعم أنها مختلفة.





دار بسمة للنشر الالكتروني

+212 771 814 934

basma24design@gmail.com

دار بسمة للنشر الالكتروني

www.darbassma.com